當代中國文藝論集

樂華編輯部編輯

中華民國廿二年七月出版

▲當代文學讀本第五種▼

■當代中國文藝論集■

實價大洋九角

編輯者　樂華編輯部

發行者　樂華圖書公司

印刷者　樂華圖書公司

總發行所　上海四馬路中市五四七—五四八號　樂華圖書公司

門市部　四馬路五六五號（中華書局西首）

特約發行所　廣州　共和書局　漢口　光明書局

當代中國文藝論集 目次

穆木天

陳醉雲

文藝之社會的使命

——在上海大學講——

我不會講話，又沒有預備。今天上午我特意走到法國公園，本想預備一點材料，但是恰遇兩位朋友，談談笑笑，所以又沒有機會。我許久未到法國公園去，現在美麗的花都開放了，黃鶯兒和許多不知名的鳥兒歌唱得特別好聽。春風輕輕地拂來，那稀疏的幾點雨珠兒跳在池中，做出幾個波圈又漸漸消滅了。呵！爛漫的春！一切都使我感覺着說不出的美！春天是最快樂的，倘若沒有和暖的春日，只讓冷酷的冬天佔領着宇宙，則我們祇能披着很笨重的衣，囚困在房子裏，偶然走

出門外，也只有灰色的天空扳起那無情的面孔：這樣還有什麽生趣？我們還能生活下去嗎？只有美麗的春天是我們所歡迎的！歷來描寫仙境總愛說有「四時不謝之花，百世長青之草，」這是世人所希望春的常在，就是但丁在「神曲」裏所想像的「地上樂園，」也不過是一年四季都是春天罷了。

要講的稿子雖沒有預備好，但是帶來了春的消息。文藝也如春日的花草，乃藝術家內心之智慧的表現。詩人寫出一篇詩，音樂家譜出一個曲，畫家繪成一幅畫，都是他們天才的自然流露：如一陣春風吹過池面所生的微波，是沒有所謂目的。我還可舉幾個例子來證明：小孩的遊戲乃成人藝術的起原，一種內心智慧表現的要求，從孩子們的用小石建築，唱歌舞蹈等可以看出他們將全個自我實注於遊戲，有時甚至跌傷流血，還是不休止，不退縮；但他們並沒有所謂目的。嬰孩每天吃着母親蜜甜的乳。睡在溫暖的搖床中，不飢不寒，生活是很滿足的了；但那紅嫩的小口，中仍要不時發出呀呀的歌聲。但他有什麽目的呢？

所以藝術的本身上是無所謂目的。

我們文化人類的原始時代的藝術的生活，現在雖不能十分證明，但我們可從遺留着的原始民族的特質的現代野蠻民族中考察出來，知道他們是特別着重藝術的，除却藝術則生活一天也難維持下去。達爾文氏（Darwin）曾到一個野蠻民族 Fuegia 中去考察他們的生活狀況，那種蠻民還不知道穿衣服，達氏贈他們一塊紅布，他們却拿來撕成小條分贈同伴作裝飾品，並不拿着作衣服穿。這很可相信人類的嬰孩時代，就有美的要求。

不過凡是一種社會現象發生，對於週遭必生影響；譬如「一池平靜的水，投進了一顆石子，——不管那石子是怎樣小，水面必生波圈，而且波及全體的水面。」文藝乃社會現象之一，故必發生影響於社會。

有人說文藝乃有目的的，此乃文藝發生後必然的事實。爲藝術的藝術與爲人生的藝術，這兩種派別大家都知道是很顯著的爭執着。其實這不過是藝術的本身與效果上的問題。如一株

大樹，就樹的本身來說，並非爲人們要造器具而生長的，但我們可以用來製造一切適用的器物科學亦如此：如自然科學，純粹科學的研究，是在探討客觀的眞理，人類即使不從而應用之，其所研究之眞理是仍然存在的。

藝術對於人類的貢獻是很偉大的。我今天就想專講這個問題，現在先舉例來說明藝術的力量：楚霸王兵敗被逼垓下，張良一支簫在淸風明月之夜吹出那離鄉背井的哀怨悽絕的調子；霸王的兵士皆思鄉念家，爲之感動泣下，終至棄甲曳兵而逃散。呵！音樂的勢力是多麼偉大！漢王兵多將勇，而最後的成功乃是一枝簫！還有日本古時候有一個妙年的尼姑，名字叫作慈門，有一次羣盜掩入縛之柱上，搶劫財物，慈門不能反抗，很超然地唱出一首和歌：

「Yashikaki mo moto wa nabiwa no

Ashi nareba

Kosu mo kotowari nari

「Yoru no shiranami」

「編織就的籬欄

本來是難波地方的蘆葦，

蹤過來也是當然的道理呀，

夜裏的白波。」

白波在日本文上是強盜之意。這首和歌的表面雖是指波浪蹤過蘆草，眞意是說菴中所有的東西都是從外面取來的，強盜來拿去也是當然的道理。這幾句詩所生的效力怎樣？把她從柱上解下，財物一點不拿，那幾個強盜各自逃走了。這完全是因慈門超然的情感而引起強盜們超然的情感。我們可以知道，藝術可以統一人們的感情並引導着趨向同一的目標去行動。此類的事實很多，一時也說不完：如意大利未統一前，全靠但丁（Dante）一部神曲的勢力來收統一之效果；法國革命以前福祿特爾，盧梭的著作影響很大；從前德國帝國之成立，Treitschke

說，歌德的力量不亞於俾士麥(Bismarck)俄羅斯最近的大革命，我們都曉得是一些赤誠的文學家在前面做了先驅的呢。

本來藝術的根底是立在感情上的，感情是有傳染性的東西；中國有句話說，「一人向隅滿座爲之不歡。」這完全是受感情之傳染而生的同情心。大人向小孩假哭，小孩却真哭起來；我們看電影看到悲慘處，亦爲之揮淚。這樣看來，這從心理學上也可找得出證明來的了。

再從個人方面來說，藝術能提高我們的精神，使我們的內在的生活美化。譬如法國大戲曲家moliere每完成一部戲曲，便唸給家中老僕婦聽，僕婦聽了總說很好。Moliere 以爲她的話是太不可靠，有一次乃以他所著的不成功的戲曲唸給她聽，孰料僕婦聽了說這不是他自己的著作。這老僕婦是平日受了 moliere 的感化，無形中養成了批評的能力。又譬如我國鄭康成研究詩經，他用的使女皆知道詩經。一次有個使女被罰跪，其餘的使女拿詩經中的「胡爲乎泥中？」來嘲笑她，她却也用詩經中的「薄言往訴，逢彼之怒」來回答。這段雅事，至今還流傳着。藝術既

能提高精神，美化生活，所以從歷史上考察，藝術興盛的民族必然優美。如歐洲的雅典便是個適例。再就我國講，周朝是我國文化史上的一個黃金時代，那時的一般平民皆會作詩，一部國風就是民間收集的無名詩人的作品。唐代是文學最盛的時期，譬如我們常說的白香山的詩，村嫗能解。這在一般人以爲是白詩易懂，其實也不盡然，假如我們把白詩唸給現在的村嫗聽，恐怕不會懂吧！就是研究詩學的人也不見得能夠完全了解。這在我看來，是因當時代一般人對於藝術的了解力很高，濃厚的藝術空氣已充滿了社會。又如溫飛卿的詩，妓女都能暗誦。這要求諸現在的妓女，豈是能夠的嗎？

藝術有此兩種偉大的使命，——統一人類的感情，和提高個人的精神，使生活美化——已經夠有永遠不朽的價值了。那怕一般頭腦簡單的人盲目地向牠下攻擊，說牠是裝飾品，是無用的。而且將來只有一天一天發達。

歐洲各國的政府，想許多方法來提倡藝術：如文學獎金，如美術陳列館，如建築國立戲院等，

一些也不遺餘力就是受人誤解爲暴徒的俄國，自革命以後亦極力提倡，藝術家由政府特別供養，回頭看我們中國古時候倒還好些，譬如周代有採詩之官，採集民間的詩歌，政府得以明瞭民間的痛苦；而且對于音樂也特別注重，利用音樂來統一天下。漢唐之世，藝術的空氣也還很濃厚。不過到了現代呢？政府固不顧及，社會上對於藝術也看得很輕，古樂古舞都已失傳，存留者多是些粗俗不堪，如各舞台上所演奏的，幾全失了藝術的眞價值。即就建築上說，已全失却了美的意味，試走到上海華界去，空氣的惡臭，房屋的雜亂，幾乎可以說是一些垃圾堆。

「我們中國現在弄得這般糟，大局不能統一，一般的國民無論那一階級的份子，都懷着自私自利，因循苟且的精神，我們中華民族實在是醜化到不可思議的地步了。政治的不完美，科學的不發達……固然是很重大的原因，不過藝術的衰亡墮落，也怕是最大的原因之一。」美的意識麻痺了的，世界上無論那一種民族，無論那一種民族的那一個時代，都怕沒有我們現代這樣厲害的罷！

我們知道藝術有統一羣衆的感情使趨向於同一目標能力；我們又知道藝術能提高我們的精神，使個人的內在的生活美化。那在我們現代，這樣不統一，這樣醜化了的國家之中，不正是應該竭力提倡的嗎？我覺得要挽救我們中國，藝術的運動是決不可少的事情。我們希望於社會的，是要對於藝術精神的了解，竭力加以保護，提倡；我們應該使我們日常的生活日常生活的用具，就如一隻茶杯，一張郵票，都要具有藝術的風味。至於藝術家的本身，我們也希望他要覺悟到這種種藝術的偉大的使命。我們幷不是希望一切的藝術家都成爲宣傳的藝術家；我們是希望他把自己的生活擴大起來，對於社會的眞實的要求要加以充分的體驗，要生一種救國救民的自覺。從這種自覺中產生出來的藝術，在牠的本身不失其獨立的精神，而牠的效用對於中國的前途是不可限量的呢！

文藝家的覺悟

我最近在洪水上做了幾篇關於社會思想上的文章，贊成我的人不消說是很多，而反對我的人也有一小部分。

在這小部份的反對者裏面，有的在思想上根本是和我站在敵對方面的人，如像有一派迷戀於英雄思想的國家主義者和一派無政府主義的青年，他們在口頭筆上都在向我中傷。他們說：「你是一個文學家，你寫寫詩，做做小說也就夠了，要談甚麼主義喲！」這樣的話我覺得真是好笑：好像一種主義是應該有一種甚麼包辦的人才來專賣的一樣，而他們的國家主義或者無

政府主義也好像只該得由他們一些包辦的人才來談談，是應該把「文學家」摒諸化外的了。真是笑話。他們有的把國家主義者的克萊曼俊奉爲先生，有的把無政府主義者的克魯泡特金奉爲神明，然而克萊曼俊是做過小說的人，克魯泡特金是做過詩的人，他們好像是不曾曉得的一樣。他們以一點淺薄的學識，狹溢的精神，妄想來做民衆的指導者，一有人指摘了他們的不是，他們便弄得耳燒面熱，手忙脚亂，逢人便信口弄其雌簧，真是可憐可憫。這類人我不願意和他們饒舌，我始終勸他們多讀兩本書，把自己的見識稍稍恢宏了一點，然後再來鼓吹，也免得徒是欺人欺己呢。

還有是很表同情於我的人，他們看見我近來莫有做小說，莫有寫詩，只是沒頭於社會思想的論述，他們很在替我悲哀，他們覺得我的天職是在做個文人，我一把文學的生活拋棄了，就好像我們中國的文學界上也遭了一個很大的損失的一樣。這麽親切的同情不消說我是非常感謝，但我自己也實在有點不敢拜領。我在文學上究竟有了多少造就，我自己實在很慚愧，我不敢

話一句大門，我從前是誠然做過些詩，做過些小說，但我今後也不曾說過就要和文藝斷緣。至於說到我的思想上來，凡爲讀過我從前作品的人，只要眞正是和我的作品的內容接觸過，我想總不會發見出我從前的思想和現在的思想有甚麼絕對的矛盾的，我素來是站在民衆方面說話的人，不過我從前的思想不大鮮明的，現在更加鮮明了些；我從前的思想不大統一的，現在更加統一了些罷了。但是要說從事於文藝的人便不應該發表些社會思想上的論文，這是無論在那一國的法律上都不會有這樣的規定的。要說從事於文藝的人便不應該感染社會思想，這簡直是根本上的一個絕大的錯誤。這個錯誤的觀念在社會上很有巨大的勢力，而在一般嗜好文藝的青年的心裏，尤爲容易先入以攪亂他們的志趨，我覺得這不是一個等閑的問題，所以我在這兒很想來討論一下。

第一：一個人的精神活動決不是單方面的，他有道德的情操，而同時也有審美的情操，他有感情的活動而同時也有智識的活動。這種種的活動既是同出於一人，他們的因果總是互爲影

響的。這在推論上是理所當然，而在實際上也是事所必然。並且一個人的種種精神活動能夠徹底融洽，互爲表裏，就是一個人的智情意三方面的發展均能完滿無缺而成爲一個整然的諧和，這在一個人的成就上可以說是最爲理想的。那嗎一個人雖已從事於文藝的活動，又何嘗不可以從事於思想上的探討呢？假使他思想上的信條和他文藝上的表現尤能表裏一致時，那嗎他這一個人的思想，我們可以說不至於踏虛，而他這個人的文藝是有他整個的人格作爲背境的。這樣的文藝正是我們所理想的文藝，怎麼能夠說從事於文藝的人便不應該感染社會思想呢？

而且一個人生在世間上，只要他不是離羣索居，不是如像魯濱孫之飄流到無人的孤島，那他的種種的精神活動，無論如何是不能不受社會的影響的。他的時代是怎麼樣，他的環境是怎麼樣，這在他的種種活動上，形成一些極重要的決定的因數，他又不能和這些影響脫離，猶如不能和自己的呼吸運動與血液循環脫離是一個樣子。便單就文藝而論，所以一個時代便有一個時代的文藝，一個環境便有一個環境的文藝。生在影戲還未發明的時代的詩人，他不會做出捧

電影明星的詩；時常和電影明星相往還的人，他自然還做出甚麼「親王」甚麼「女士」的文藝了。這是必然的因果，不是人力所能左右的。

固然人的氣質各有不同，人的經驗也各有不同，即使同一時代同一環境的人，他們所受的社會的影響是不能完全一致的，譬如青年人和老年人，粘液質的人和神經質的人，他們的感受性便是各有不同的，但這所謂不同只是量的不同，不是質的不同。就是在同一的時代，同一的環境之下當然感受同一的影響，只是這影響的程度有深有淺，意識到這種影響的程度有明有暗而已。

那嗎生在社會思想已經發生了的時代和環境裏面的作家，怎麼能夠不感染社會思想的影響呢？

本來從事於文藝的人，在氣質上說來，多是屬於神經質的。他的感受性比較一般的人要較爲銳敏。所以當着一個社會快要臨着變革的時候，就是一個時代的壓迫階級把被壓迫階級凌

虐得快要挺而走險，素來是一種潛伏着的階級鬥爭快要成爲具體的表現的時候，在一般人雖尙未感受得十分迫切，在神經質的文藝家却已預先感受着，先把民衆的痛苦叫喊了出來，先把革命的必要叫喊了出來。所以文藝每每成爲革命的前驅，而每個革命時代的革命思潮多半是由於文藝家或者於文藝有素養的人濫觴出來的。譬如一七八九年的法蘭西的革命，這是歐洲第三階級的市民對於第一階級第二階級的王族和僧侶的階級鬥爭之最具體的表現，而在一七八九年之前有意大利文藝復興之思潮以爲先驅，而在法蘭西本國亦有盧梭，彿魯特爾等文藝家作爲自由思想的前驅。第三階級革命成功以後，資本家逐漸發展起來，世界的財富逐漸集中於少數人的手中，於是又產生出無數的無產的第四階級的民衆，資產階級日日搾取無產階級，現在已經又達到第四階級革命的時候了。主張第四階級革命的思想，現在我們就簡稱爲社會思想，這種社會思想的前驅者，如像馬克斯，他年青的時候本是想成爲一個詩人，如像早死了的雪萊（他的早死，馬克斯很替他悼惜，稱他爲無產階級革命的前驅。）在我們中國怕只有曉

得他是詩人的；更如像一九一七年俄國革命的大頭列甯與突羅次克他們對於文藝的造詣比我們中國任何大學的文科教授任何思想界的權威者還要深刻，決不像我們專靠主義吃飯的人（不僅是共產主義者）只能做幾句「之乎也者」的閹墨式的文章呢。

我們所處的時代是第四階級革命的時代，我們所處的中國尤爲是受全世界的資本家壓迫着的中國，全世界的資本家把他們自己的本國快要搾取乾淨了，不得不來搾取我們，每年每年把我們的金錢搾取二萬萬海關兩去，而且他們把他們的機器工業品來，同時又把我們舊有的手工業破壞了，於是民窮了，業失了，平地添出了無數的遊民了，而在這個食盡財空的圈子裏面又不能不爭起糊口的資料來，於是纔發生出無數循環不已的內爭。一些送盡天良的軍閥，一些狗彘不如的匪兵，我們都要曉得，這就是外國資本家賜給我們的宏福，這就是資本主義賜與我們的宏福呀！我們現在甚麼人都在羨哀，我們民衆處在一個極苦悶的時代，我們要睜開眼睛把這病源看定！我們自己是不能再糢糊的了，我們是已經把眼睛睜開了的人，究竟該走那一

條，這是明明白白的。我們雖然同是生在一個時代，不消說也有許多不自覺的人，有的是託祖宗的宏福生下地來便是資產家，有的願做資產家和外國人的走狗，有的在做黃金的迷夢，想於未來成爲一個資產家，有的是醉生夢死的冗人，這些人不消說，他是不會感受甚麽痛苦的；他所感受的痛苦簡是反面的痛苦，他是怕革命時期的到來要破壞他們的安康，所以社會思想在他們看來完全是洪水猛獸。他們在我們中國是新生的第三階級，他們根本上和外國資本家是一鼻孔出氣的人。中國的革命對於外國的資本家是生死關頭，對於本國的資本家也是生死關頭，他們的利害是完全共通的。要他們這樣的人纔是沒有祖國的，他們的國家就是一個無形的資本主義的王國，只要他們的資產家的地位能夠保持，中國會成爲怎麽，中國人會成爲怎麽樣他們是不管的。你不相信嗎？中國人誰都在希望着關稅的獨立，然而上海灘上的靠着買空賣空喫飯的大商人，大買辦，正在極力反對呢。哼哼！眞是在做夢！有人還要鬧甚麽全民革命，有人還要鬧甚麽反對階級鬥爭！階級鬥爭他要反對，他說階級是沒有的。階級眞個是沒有的嗎？外國人拚命地

在搾取我們，我們也眼睜睜地在受人搾取；軍閥們拚命地在屠戮民衆，民衆也眼睜睜地在受人屠戮；坐汽車的老爺們在坦坦的馬路上大事其盤旋，而馬路的工人們在轆轤前汗流浹背；有錢的人隨隨便便地吹掉了幾筒「加里克」的香烟，做香煙的工人們一天做了十六點的工，辛辛苦苦地還做不上半箇「加里克」的煙錢：階級眞個是沒有的嗎？喝醉了酒的人要說他自己沒有喝醉，發了瘋的人要說他自己沒有發瘋，明明看着兩個階級在血淋淋地鬥爭着的人，要說是沒有階級，要起來反對階級鬥爭，這種喝醉了酒的英雄，發了狂的「三K黨」，你把他有甚麼法子呢？

總之我們現代是社會思想磅礴的時代，是應該磅礴的時代，我們生在現代的人，尤其是生在現代的文人，看你該取一種甚麼態度？

你生下地來就是資產家的兒子，你生下地來就是一位"Happy Prince"嗎？那你要去建築你的象牙宮殿，你要把文藝當成葡萄酒，玫瑰花，鴉片煙，你要吟吟風弄弄月，你要捧捧明星做做神仙，你儘管去，儘管去，你的工作和我們全不相干，可你要曉得，你的象牙宮殿不久便會有人

來搗蛋！

你生下地來不一定就是資產家的兒子，而且你假如還飽嘗過人生苦世界苦的人，只要你沒有中黃金毒，你不想夢做未來的資產家，你不是酒精中毒者，你沒有發瘋，你沒有官癮，你不是甚麼「捧喝團」「三K黨」的英雄，那你謙謙遜遜地只好來做一個社會思想的感染者。你的文藝當然會是感染了社會思想的文藝，你的文藝當然會含着革命的精神。

「這兒沒有中道留存着的，不是左，就是右，不是進攻，便是退守，你要不進不退，那你只好是一個無生命的無感覺的石頭！一個超貧富的超階級的徹底自由的世界還沒有到來，這樣的世界不能在醉夢裏去尋求，不能在幻想裏去尋求，這樣的世界只能由我們的血，由我們的力，去努力戰鬥而成實有！」這樣的世界不是烏托邦。「不是死後的天堂，不是西方的極樂，這是實際地在現實世界裏可以建設的，我們正要爲這個理想而戰！你們同情於我的青年朋友喲，你們既同情於我，我便請不要爲我悲哀，你們如要爲我悲哀，那你們頂好是和我對敵！眞正的友人我是歡迎

的，眞正的敵人，我也是歡迎的，我不高興的是半冷不熱的這種無理解的同情，——不消說無理解的敵對，我也是不敢恭維的（北京城裏有些比較有進步思想的先生們說我是國家主義者，我眞不知道是何所見而云然。）我在這兒可以斬金截鐵地說一句話：我們現在所需要的文藝是站在第四階級說話的文藝，這種文藝在形式上是寫實主義的，在內容上是社會主義的。除此以外的文藝都已經是過去的了。包含帝王思想宗教思想的古典主義，主張個人主義自由主義的浪漫主義，都已過去了。過去了的自然有他歷史上的價值，但是和我們現代不生關係，我們現代不是賞玩骨董的時代。我們現代不消說也還有退守着這些主義的殘壘的人，這些人就是一些第三階級的鬥士，他們就是一些不願沾染社會思想，而且還要努力撲滅社會思想的。這是我們的敵人。還有一些嗜好文藝的青年，他們也大多是偏袒於這一方面的。他們年紀既輕而且還有嗜好文藝的餘暇，大約總是資產家或者小資產家的少爺公子。他們既沒有嘗歷過人生的痛苦，也沒有接觸過社會的暗黑面，他們的環境還是一個天堂，他們還不曉得甚麼叫社會思想。

不過他們的不曉得，和不想曉得乃至曉得而視爲危險物的不同。他們只要有接觸的機會，只要想有接觸的機會，他們總有一天會覺悟的。本來我們現在從事於文藝的人，怕沒有一個可以說是純粹的無產階級的。純粹的無產階級的文藝家，中國還沒有誕生，我們是少能懂得一兩國的語言，至少能自由操縱這些四方四正的文字的人，都可以說是祖宗有德，使我們讀了十年二十年的書在前面去了的。所以有人說我不窮，我也不想作些無聊的辯護，不過我自己就算沒有窮到絕底，社會上儘有比我窮到絕底的人，而且這種人還佔社會上的大多數，那就無論他是怎樣橫暴的人，他不能來禁制我替這些窮到絕底的人說話——他要禁制我說話，除非是把我殺了！所以我們所爭的就要看你代表的是那一方面。你是代表的有產階級，那你儘管可以反對我，我們本來是應該在疆場上見面的人，文筆上的饒情，我是不肯哀求，我也是不肯假借的。在現代的社會沒有甚麼個性，沒有甚麼自由好講，講甚麼個性，講甚麼自由的人，可以說就是在替第三階級說話。你假如要說「不許我有個性，不許我有自由時，那我就要反抗。」——那嗎剛好，我們正可

以說是同走着一條路的人。「你要主張你的個性，你要主張你的自由，那你要先把阻礙你的個性，阻礙你的自由的人打倒。而且你同時也要不阻礙別人的個性，不阻礙別人的自由，不然你就要被人打倒。」像這樣要人人能夠徹底主張自己的個性，人人能夠徹底主張自己的自由，這在有產的社會裏面是不能辦到的。那嗎，朋友，你既是有反抗精神的人，那自然會和我走在一道，我們只得暫時犧牲了自己的個性和自由去爲大衆人的個性和自由請命了。這樣堂堂正正的大路，我們有甚麼悲哀的必要，我們有甚麼畏縮的必要呢？

朋友們喲，和我表同情的朋友們喲！我們現在是應該覺悟的時候了！我們既要從事於文藝，那就應該把時代的精神和自己的態度拿穩。

我們現在所需要的文藝是站在第四階級說話的文藝。這種文藝在形式上是寫實主義的，在內容上是社會主義的。——我在這兒敢斷金截鐵地說出這一句話。

我們的文學新運動

中國的政治生涯幾乎到了破產的地位。野獸般的武人之專橫，破廉恥的政客之蠢動，貪婪的外來資本家之壓迫，把我們中華民族的血淚排抑成黃河揚子江一樣的赤流。

我們暴露於戰亂的慘禍之下，我們受着資本主義這條毒龍的巨爪的蹂弄我們渴望着平和，我們景慕着理想，我們喘求着生命之泉。

但是，讓自然做我們的先生罷！在霜雪的嚴威之下新的生命醱酵，一切草木，一切飛潛蠕蝡，不久便將齊唱凱旋之歌，歡迎陽春之歸至。

更讓歷史做我們的先生罷！凡受着物質的苦厄之民族必見惠於精神的富裕，產生但丁的意大利，產生歌德許雷的日耳曼，在當時是決未曾膺受物質的惠恩。

所以我們浩嘆，我們懊悔，但是我們決不悲觀，決不失望！我們的眼淚會成新生命之流泉，我們的痛苦會成分娩時之產痛，我們的確信是如此。

我們現在於任何方面都要激起一種新的運動，我們於文學事業中也正是不能滿足於現狀，要打破從來因襲的樣式而求新的生命之新的表現。

四五年前的白話文革命在破了的絮襖上雖打上了幾個補綻，在污了的粉壁上雖然塗上了一層白堊，但是裏面的內容依然還是敗棉，依然還是糞土。Bourgeois的根性，在那些提倡者與附和者之中是植根太深了，我們要把惡根性和盤推翻，要把那敗棉燒成灰燼，把那糞土消滅於無形。

我們要自己種棉，自己開花，自己結絮。

我們要自己做太陽，自己發光，自己爆出些新鮮的星球。

中國的現狀指示我們以兩條道路。

我們宜不染於汚泥，遁隱山林，與自然爲友而爲人生之逃者；

不則徹底奮鬥，做個糾紛的人生之戰士與醜惡的社會交綏。

我們的精神教我們擇取後路，我們的精神不許我們退攖。我們要如暴風一樣喚號，我們要如火山一樣爆發，要把一切的腐敗的存在掃蕩盡，燒葬盡，迸射出全部的靈魂，提呈出全部的生命。

黃河與揚子江係自然暗示於我們的兩篇偉大的傑作。承受天來的雨露，攝取地上的流泉，融化一切外來之物於自我之中，使爲自我之血液，滾滾而流，流出全部之自我。有崖石的抵抗則破壞！有不合理的隄防則破壞，提起全部的血力，提起全部的精神，向永恆的平和之流滔滔前進！

——黃河揚子江一樣的文學！

這便是我們所奉的標語Motto。

光明之前有渾沌，創造之前有破壞。新的酒不能盛容於舊的革囊，鳳凰要再生，要先把屍骸火葬。我們的事業，在目下渾沌之中，要先從破壞做起。我們的精神為反抗的烈火燃得透明。

我們反抗資本主義的毒龍。

我們反抗不以個性為根底的既成道德。

我們反抗否定人生的一切既成宗教。

我們反抗藩籬人生的一切不合理的畛域。

我們反抗由以上種種所產生出的文學上的情趣。

我們反抗盛容那種情趣的奴隸根性的文學。

我們的運動要在文學之中爆發出無產階級的精神，精赤裸裸的人性。

我們的目的要以生命的炸彈打破這毒龍的魔宮。

一九二三年五月十八日

關於文藝的不朽性

文藝的不朽性，或者是悠久性——

這個問題我在前曾經肯定過，高調過；到後來又曾經否認過，但是苦悶過。

這本是由事實上導引出來的一個問題，因爲無論是若何古遠的文藝作品都有使我們發生鑒賞的快樂的可能。而且有時候作品愈古，藝術的價值反愈見深濃。

我們最好舉例來說罷。

例如一部「國風」要算是中國存世的最古的抒情詩，它傳世已繼有三千年，但那藝術的

價値絲毫沒有更變——甚且在「聖經」的漆灰之下久淹沒了的它的本來的面目，到近代人的手中把那漆灰剝落了，又才顯示了出來。

又例如青銅器時代的殷周的古器，那全體的形式，花紋，色澤（是由青銅的配劑而來）以及款識文字的古樸生動，無論誰人看了都覺得有引人的魔力；而且後世的作僞者，儘管怎樣苦心慘苦的去仿製，總是追及不到，遇着略有經驗的人，一眼便可以看出它的眞假。

這樣的例子正自舉不勝舉，不僅中國是這樣，其它各國都是這樣；不僅文明的國家是這樣，就連野蠻民族的藝術，新舊石器時代的人類的幼年時代的藝術都是這樣。

由這些事實所導引出的一個概念：便是文藝的不朽性，文藝的悠久性。

這個從事實上引導出來的概念是不能否認的，否認了便不能不苦悶，因爲對於那些事實便無從說明，對於反對者的駁斥便無從解答。屠格涅甫在他的小說「新的一代」裏面，托在巴克林的口中熱烈地反對過對於這個概念的否認者，他說：

「難道藝術中沒有甚麼不朽性，沒有甚麼悠久性時——那嗎讓他滾到地獄裏去罷！像在科學裏面，在數學裏面——我們會把歐勒爾（Euler）、拉普拉司（Laplace）、皋士（Gauss）當成腐敗人物嗎？全然不會！我們是願意承認他們的權威！但是羅斐爾（Raphael）或者牟差特（Mozart）——在你們眼中看來便只是呆子，你們的矜持會反對他們的優越了！藝術的律例比科學的更難發現——這個我能承認；但總不會是沒有的，有人要否認它的存在，這個人是個瞎子——不管他是有心，無心他到底是個瞎子！」

假使是否認了，這個非難的確是不能反駁的，要強爲反駁，要亦不過是出於「矜持」回頭一肯定下去，於是有心無心地站在有產者的立場上的人，他便要自鳴得意了。

有了這樣的一種永恆不朽的東西存在，那裏還能夠和你的辯證法兩立呢？藝術豈不是超過時代的東西？藝術豈不是超過階級的東西？藝術的對象豈不就是人，無階級無限制的一般的人？藝術的本質豈不就是純真赤裸的人性？——這樣的論調我相信上海灘上有不少的文人

「新月派」的那些少爺公子或準少爺公子，一定是很拿手的在那兒高唱着。但是我現在也並不想嘲笑他們侮辱他們，因爲在七八年前的自己都是曾經這樣唱過的，我還相信怕那裏面有一部人或多或少地是受了我的影響。

我在一九二二年七月二十一日做的「論文學之研究與介紹」中曾經說過這樣的話：

「我相信凡是眞正的文學上的傑作，它是超過時代的影響，它是有永恆生命的。文學與科學不同，科學是由有限的經驗所結成的「假說」上所發出的空幻之花，經驗一擴進，假說即隨之而動搖，科學遂全然改換一次新面目，所以我們讀一部科學史，可以看出許多時辰的分捕品，可以看出許多假說的死骸，極端地說時，科學史便是這些死骸的故墓。

「文學則不然，文學是精赤裸裸的人性的表現，是我們人性中一點靈明情髓所吐放出的光輝，人類不滅，人性是永恆存在的，眞正的文學是永有生命的。我們能說一部「國風」是死文學麽？我們能說一部「楚辭」是死文學麽？——有人定要說時，我也把他設法。我們能說印度吠

陀經典中許多莊嚴幽邃的頌歌是死文學麼？我們能說荷默的詩，希臘的悲劇，索維門的雅歌，是死文學麼？——有人定要說，我也把他設法。文學的好壞不能說他是古不古只能說他是醇不醇，只能說他是眞不眞。……」

這便是我七八年前的調門，在當時所演的脚色眞是慚愧，我不知道是遺誤了多少人的。不過這些論調，要說有甚麼大錯，那也不見得是怎樣的大錯：因爲那所根據的是事實上的問題，文藝有所謂不朽性，這是事實；要了解這個事實並不困難，困難的是在這個事實的說明，便是文藝爲甚麼有這所謂不朽性。

這在封建社會的閉關時代或者是在包含着封建思想的閉關頭腦中，他們也認定了這個事實，他們便名之爲「國粹」。因爲他們只知道本國本族有「粹」而不知道他國他族也有「粹」，或者是知道了沒有充分的能力去鑒賞——鑒賞力也是依着時代進展的，——他們在這樣的情形之下對於所謂不朽性的解釋，用同義語來反覆便是甚麼民族的精華，國家的精華，再

進一步便是自己的民族性的優越。本民族是天帝的選良，是神明的胄裔，這種見解在我們現在看來好像已經隔了好幾個世紀，要想回憶起來都很要費一番大力的一樣，但在我們中國這個半封建的社會裏，就在上海這個近代的都市裏面，只要你肯略略費一點工夫去檢閱那稍稍舊式點的刊物，你會知道在那兒的一些文章裏面還是亂墜天花地觸目皆是。

但這種民族性的優越說，隨着時代的進展已經不攻自破了。近代的產業破壞了封建社會的藩籬，在前只知道本國本族有「粹」而不知道他國他族也有「粹」的，到現代來不僅是知道了，而且還知道他國他族的「粹」有時比本國本族的「粹」還要「粹」——例如希臘藝術便遠在中國的之上。在前只以爲這種精粹的藝術只有文明人才能有的，然到現代來知道了現存的野蠻民族和新舊石器時代的原始人類，都已經有了「粹」的存在——事實上中國的音樂演劇和跳舞自來便多是由所謂「胡人」輸入的。

民族性一站不住脚，於是起來代替它的便是這所謂「人性」。「人性」這個人性自然比民族性的

範圍要概括得寬些。然而前者比後者也就更是混沌。更為不可摸捉。人性到底是甚麼東西呢？同一是人便有人性，為甚麼同一有人性，不見得人人都是藝術家，不見得時時代代的藝術都是一樣？連含混着談人性的人他自己都是把握不住，所以在我從前的論調裏只要一口把「人性」咬定了之後，第二口便來一句「人性中一點靈明的情髓」這用德國詩人 Schiller 的話來表現時就是所謂「美的靈魂」（Schone Seele）再用中國某「大詩哲」的語來表現時便是所謂「詩人的靈性的晶球兒」，但是說來說去依然是在問題的圈子裏面沒有進展得一步。

這本是一種演繹的辦法。所謂民族性的優越，所謂人性的甚麼都是由先有藝術有不朽性的這個觀念演繹出的。因為藝術既有甚麼不朽性，那嗎產生藝術的便必定也是一個甚麼不朽的東西；便抽象的混混沌沌的名之為「人性」為「美的靈魂」為「靈明的情髓」為「靈性的晶球兒」—為「甚麼的甚麼」。然而結果總不外是一種同義語的反覆泛稱的「人性」實際

上就是「美的人性」的路語，這「美的人性實際上就是美的藝術的翻譯，由客觀的翻譯成主觀的說素而已。結局是把問題導引進了一個迷宮絲毫也沒有得到解決。」

所以在一些高談人性說者的文學青年中，有多少人我們是應該要認識清楚，他們的立場暗默地自然是在反動的一方面，但我們與其斥之為「反動」倒不如稱之為「不通」。他們實在是還沒有把這個問題把握得着。同時我也相信就在我們的立場上站着脚的人把這個問題通解透了的恐怕也還是在少數的。我們的通病是容易「矜持」，在我們的這種矜持病下，每每有抹煞一切的傾向。但這種傾向和辯證的唯物論却是相背馳的。老實說最近的兩三年前，我就是這種人中的一個，我為這個問題實在是苦悶過來。但我的這種苦悶已經在四十三年前，由我們的偉大的導師馬克思，老早替我們解決了。

馬克思在他一八五七年所做的經濟學批評導論上。端的地論了這個問題上來。

他先替我們說出「藝術的黃金時代和社會一般的不相應，例如希臘藝術在現代的社會

裏便絕對產生不出來，那是因爲產生希臘藝術的那個希臘的神話世界，那是希臘的自然和社會關係透過了希臘人的幻想所點染出的世界，和現代的自動機器，鐵路，蒸汽機，電信等不能兩立。社會發展的結果把對於自然界的觀感上所有一切的神話的關係，神話化的關係都排除了，我們對於藝術家所要求的是脫離於神話的另一種空想，所以社會發展不能形成爲希臘藝術的地盤。

這個狠扼要而毫不矜持的見解，不是比甚麼「純」，甚麼「神與，」甚麼「靈感」甚麼其它半神話化的似通非通的一些說明，透闢到了萬分嗎？假使這樣還嫌抽象，那嗎我們最好把中國的例子引用來說明。譬如我們住在上海的中心——中國的所謂文壇現在是建設在這兒的——或者更是睡在東亞酒樓或遠東飯店的鋼絲床上，你聽見的只是汽車的咆哮，或者是黃浦灘頭的輪船拔錨，你能聽出甚麼河洲上的「關關雎鳩」嗎？有自鳴鐘掛在你的壁上，遇必要時你可以把鬧鐘放在你的床頭，你和你的愛人可以安安穩穩的睡到你所規定的時候，那裏還會鬧

到「女曰雞鳴」的使你在半夜裏起床。在避雷針之前那裏還會有豐隆？在有無線電和飛機的交通現存在面前那裏還會希望要「前望舒先使驅後飛廉使奔屬」……所以整個的一部「國風」整個的一部「楚辭」在現代是不能產生出的。（中國的社會本很複雜，除掉一些交通便利的近代都市之外，有好些地方差不多還在原始的狀態裏因而有少數的文人還在守着「鳳凰」和「楚辭」的古調，這在我們並不是怪異。）

「但是，」馬克思說：「困難的不在乎去了解希臘藝術與敍事詩，和某某種的社會的發展形態有密切的關係。困難是在乎希臘藝術對於我們還給與藝術的享樂，在某種關係上是視爲規範而且是不可及的典型」。

在這兒我們可以看出馬克思對於所謂藝術的不朽性是並不否認的，他不惟不否認，而且對於這個問題解答他豫先知道了我們的「困難，」早就替我們克服了．

他說：「一個大人是不能再成爲孩子的，成時便只是呆子。但是孩子的樸質不能使他愉悅，

他在更高的一個階段上不是在力求再造出自己的純眞，童心猶存的人無論在任何年齡不是都能把自己的特質在天眞中蘇活起來嗎？爲甚麼人類社會的幼年期，在當時人類（是）最美好地發展過來的，不能作爲一個永不復歸的階段而發舒其永恆的魅力？世間上有不良的兒童，也有早熟的兒童。有許多古代民族便屬於這些範疇。希臘人是經常的孩子。希臘藝術的魅力在我們看來，和她所在上面發生着的未發展的社會階段並不矛盾。魅力甯是這未發展的社會的成果，甯是和那些未成熟的社會的諸條件，希臘藝術在其下所由成立，所獨能成立的諸條件之永不復歸，是不可分的緊繫着的。」

這幾句簡單扼要的話，眞是道破了幾千年來藝術學上的秘密，新興藝術學或美學的胚芽便含蓄在這兒。我們透過了優越的民族性，美的人性現在是得到「一個永不復歸的社會性」來把這個藝術的不朽性的問題解決了。

這個理論同樣地可以適用於封建時代的藝術，就是「沙士比亞的藝術對於近代的關係」，

馬克思在他的原稿中已例舉過兩次，看他的本意是要加以詳細的敍述的，但可惜他的原稿中斷，在論了希臘藝術之後便沒有繼續關於這一個階段的推闡他沒有展開出來。然而聰明的人舉一可以反三。我們得到了他這個根本理論，其他是可以類推的。

總之我們可以撫愛孩子，但無須乎定要去學「呆子」。孩子之中我們也要知道有些是「早熟的」有些是「不良的」，「不良的」同樣世界上也儘有「不良的」的青年，乃至「不良的」的老年，這種不良的分子是我們應該極力排除的。所以承認藝術「在某種關係之間」有其不朽性，與辯證法的理論並不矛盾（辯證法的本身便有不朽性），同時也並不便是承認他是超階級的。所以不良的孩子，不良的青年，特別是不良的老年，在我們是在排除之列。

還有我們所應該知道的，便是這「經常的孩子」雖然可以撫愛，而撫愛的權利對於無產者階級是被剝奪了的。無產者沒有鑒賞藝術的機會和時間，連自己的生命都是被人剝奪了——所以無產大衆的當前的急務是在奪回自由的生命，奪回一切社會的成果——藝術品也包含在

內。在這期間內一切行動的主要契機便是奪取，用藝術的手段把這種奪取精神具像化的活動，便是無產階級的藝術。這種藝術的階級性隨着階級的尖銳化而尖銳化到了絕頂。主張藝術無階級性的公子們，你們有那樣的雅量承認這種藝術也是超階級的嗎？

一個人在蒙昧中說着冬暖夏寒的譫話時——就如像七八年前的我——與其美之爲反動，甯可斥之曰不通。但在暖寒的意識，冬夏的區分，已經由社會提供了出來，依然還有少數的人要昧着良心說着什麼冬暖夏寒的話，那種東西便只好名之曰狗種。有心尋求眞理而尙在暗中摸索的，我希望他們即早達到通路來。但已經存心狗化的人，那我們不客氣便只好舉起鐵棒！

【介紹】

郭沫若是當代中國第一流的文學家，他始終是站在時代的前面，爲新文藝園地的開闢者。

郭氏除富于創作的天才外，其文藝論文亦爲當代所稱頌。已出版者有「文藝論集」及「文藝論集續集」二

冊，本書所選，純係採自以上二冊。在這四篇文章裏，可以看到郭氏思想轉換的經過，亦可以看到中國文藝界的趨勢。

藝術與國家

現在的國家，大抵仍復是以國家爲本位的國家。軍國主義，國家主義，仍復同從前一樣的在流行着。表面上雖則有什麼國際聯盟軍備限制會議等虛文，但現在實際上在那裏從事於政治，思爲國家竭忠誠的人，那一箇不想把國家弄強大來？所以國富的堆積，和兵力的增加，在開明的今日，還依然是國家的唯一理想。國家因爲要達到這兵強國富的目的，就不惜犧牲個人，或犧牲一羣人，來作牠的手段，所以在國家之前，個人就不能主張他的權利。我們生來個個都是自由的，國家偏要造出監獄來幽囚我們。我們生來都是沒有污點，可以從心所欲，順着我們的意志作爲

的，國家偏要造出法律來，禁止我們的行動，我們生來都是平等，可以在一家之內如兄如弟的過去的國家偏要製出許多令典來，把我們一部份的同胞置之上位，要求我們的尊敬和仕奉，同時又把我們一部份的同胞，置之極處，要我們拿了刀去殺他們，或者用了刑具去虐待他們；終究使我們本來是平等的同胞裏頭，不得不生出許多階級來。

斯巴達的尊崇蠻武，是國家主義侵食藝術的最初的記錄，近世如克郎威兒 Cromwell 的淸教徒式的專制，俾斯麥克 Bismarck 的鐵血政治，都是表明國家主義與術藝的理想，取兩極端的地位。因爲藝術的理想，是赤裸裸的天眞，是中外一家的和平，是如火焰一般的正義心，是美的陶醉，是博大的同情，是忘我的愛。

第一我們先把眞字拿出來講罷。藝術的價值，完全在一眞字上，是古今中外一例通稱的。無論是文學，美術，或音樂，當墮入衰運，流於淫靡的時期，對此下一棒喝的就是『歸向自然，』『回到天眞』上去的一個標語。大凡藝術品，都是自然的再現。把捉自然，將自然再現出來，是藝術家

的本分。把捉得牢，再現得切，將天眞赤裸裸的提示到我們的五官前頭來的，便是最好的藝術品。賦述山川草木的尉遲渥斯 Wordsworth 的詩，描寫田園清景的密萊 Millet 的畫，和疾風雷雨一般的悲多紋 Beethoven 的音樂，都是自然的一部分，都是天眞，沒有絲毫虛偽假作在內的。眞字在藝術上是如何的重要，可以不用再說了。現在要說到國家是怎麼樣呢？在我們日常所知道的情形上看來，國家爲要達到牠的目的，最忌的是說眞話。明明國民是瘦弱得不堪了，偏要使肥者應客，示以闊綽的態度。明明是兵殘矢盡了，偏要大開城門，使敵人疑有伏兵，不敢進來。馬克阿凡利 Machiavelli 的君主論，孫子的兵法，所力說的，就是欺詐兩字。號召中原，得天下於馬上者，大抵是善用欺詐的無賴之徒。外國史不必去說牠，把中國的歷史上大家所知道的事實來一看，我們就可以知道眞誠者都不得不失敗，而成功的都是些虛偽的人，以項王之直率痛快，而自刎於烏江，市井無賴的亭長劉季倒得了天下，以仁慈忠厚之劉璋而安身無地，狡獪詐假的劉備，反得獨霸西川。宋太祖以狡詐而得天下於孤兒寡婦之手。陳友諒以欺詐不如朱元璋而

敗死於鄱陽湖上，眞誠與詐僞，這便是古代及現代的國家主義和藝術不能融合的最大要點

第二愛和平，是藝術的內包性，藝術與和平實互相爲因果的。藝術之發育，大抵在太平之世，藝術的理想是永久的和平。但當黑暗時代，因藝術的復興，每有惹起大戰的慘劇者，這又怎麼說呢？是的，這是最易混亂我們視聽的一點，不過我們須知戰爭是黑暗時代的整理，是由黑暗而趨向光明的過渡波浪，藝術是引到光明路上去的一顆明星，所以表面上觀察起來，好像這顆引路的明星，倒與興亂的林擒一樣，但實際上戰爭是必不能免的一種整理事業，却與藝術的理想反的。因文藝復興而惹起的宗教戰爭，因啓蒙哲學而發動的革命戰爭，並不是藝術的理想，不過是藝術爲要達到彼岸去的原因，不得不過的一個過程，并且在這過程之中，實際促成戰爭的主因，還是國家主義的野心，所以戰爭與和平，便是國家與藝術所持的兩極端的理想。

第三就正義說來，國家所標榜的正義，並不是亘古不變的普通的正義，不過是一種以國家爲中心的偏見。兩國開戰的時候，參戰者互相詆斥的根據，不消說是虛僞的正義的呼聲了，就是

一國內的法律道德，和本來是爲保持正義而創設的制度，那一種不完全是欺詐，繁文？我們讀過南華經的人，大約都該注意到的，莊子不在說麼？『竊鉤者誅，竊國者侯，侯之門仁義存焉，』盜國的大盜，反而受世人的尊敬，爲飢寒所迫，竊取一塊麵包，倒要被法律問罪。啊啊，現在的法律，都是國家爲自家的便利而設的禁令，那裏有絲毫正義在內呢？我們讀到于俄 Victor Hugo 的『哀史』（Les Miserables）和告兒斯渥西 John Galsworthy 的戲劇『正義』（Justice）就可以知道國家的法律和法律所標榜的正義爲何物了。像這樣的法律，像這樣的正義，是藝術斷不能容認，非要打破不可的。

最後我們要講到藝術的最大要素，美與感情上去了。藝術所追求的是形式和精神上的美。我雖不同唯美主義者那麼持論的偏激，但我却承認美的追求是藝術的核心。自然的美，人體的美，人格的美，情感的美，或是抽象的悲壯的美，雄大的美，及其他一切美的情素，便是藝術的主要成分。德國人至定美學定義爲『Wissenschaft des Schoenen und der Kunst』（美與藝

術的科學，）卽此我們就可以看出美與藝術的關係如何了。藝術對於我們所以這樣重要者，也只因爲我們由藝術可以常常得到美的陶醉，可以一時救我們出世間苦 Weltschmerz，而入於涅槃 Nirvana 之境，可以使我們得享樂我們的生活。藝術的第二要素，就是情感同情和愛情，都是包括在情感之內的。藝術中間美的要素是外延的，情的要素是內在的，拉弗愛兒 Raphael 的 Madonna 的豐麗的肉體，光豔的色彩，是美的要素的實現；她的靈通透徹的瞳神，由這瞳神而表現出來的情熱。是情的要素的結晶。美與情感，對於藝術，猶如靈魂肉體，互相表裏，缺一不可的。然則國家對牠們的態度如何呢？

國家對於『美』完全是麻木的。不管牠是達文齊 Davinci 的建築，或是羅潭 Rodin 的彫刻，戰爭的時候，砲彈飛來，便玉石俱焚，不留灰燼。天然的美景和叢殘的古跡，國家因爲要達到牠自家的目的，掘蜑壕裝砲架，便一掃而盡，也有所不辭。現代的國家，雖也注意到都會的美觀，設立起美術院博物館公園等裝飾品來，但在阿房宮裏起居的政治家，那裏能夠想到在同豬圈

似的貧民窟裏的一道陽光，便是美的極致，和平寂靜的鄉村的午後，便是一幅古今來最大的圖畫呢？與近代的國家主義相依為命的資本主義，更是自然的破壞者。好好的一處山水，資本家要用了他們的惡錢來開發，或在山水限中造一個巨大的 Tank，或在平綠的原頭，建一所壓人的工場。這工場，Tank 的腹中，不但要把天然的美景吸收得無餘，就是附近的居民的財帛和剩餘的勞銀，也要全部被吸收過去，卒至許多的居民，就不得不妻離子散，變成 Pauper（貧賤民？）小家庭的和愛的美感，和父子，兄弟，姊妹，夫妻，朋友中間流貫的熱情，同時都不得不被一網打盡。所以資本主義和藝術是勢不兩立的。

藝術是弱者的同情者，是愛情的保護者。沒有國境的差別，不問人種的異同。這博大的愛在近代的藝術界上所現出的活劇如何，是大家所知道的，但是國家對於這博大的愛，如何的在逼迫仇視，却是大家所不知道的。國家的法律，係為保護少數強者而設，多數的弱者反不得不受法律的壓制。拿破崙殺死了數千萬人，人人還稱他作英雄，Dostojewski 的小說裏的主人公 Ra-

skolnikov 爲想滿足他的純潔的愛情，殺死了一個人面獸心的動物，國家要罰他的罪。古代的國家且有禁止兩國間男女結婚的法律，違反者要處以死刑。我們試思神聖的男女中間的愛情，是不是可以用幾條腐朽的法律來規定的？現在幸而這種無常識的法律日漸稀少了，但是以文明先進國自命的英美，在國籍法上，仍舊還留着這種條例。這些愛情上的枷鎖，都是因爲有國家存在那裏，總能發生出來的國際的偏見。要是現在地球上的國家一時全倒毀下來，另外造成一個完全以情愛爲根底的理想的藝術世界的時候，我怕非但這種不通的法律不能存在，就是許多因國際的偏見而發生的誤解，也可以一掃而盡哩！國際間的事情且不必去說牠，我們就以中國的情形說罷，『天理國法人情』是中國的傳統的概念。大抵的執法者多以情在法後爲言，『執法如山，』『鐵面無情，』便是執法者的招牌。我們試思在這保護少數強者的法律之下，要把我們的情感殺死，順憑這萬惡的法律來處置我們，是不是可通的事情？又何況乎現在的中國，法律墮落得比前更甚的時候呢？

綜以上所說，現代的國家是和藝術勢不能兩立的。目下各國的革命新運動，都在從事於推翻國家，推翻少數有產階級的執政，我確信這不斷的奮進，必有實現的一天，地球上的國家倒毀得乾乾淨淨，大同世界成立的時候，便是藝術的理想實現的日子。

一九二三，六月十七日

文學上的階級鬥爭

一

風光明媚，空氣澄清的奧靈泊斯 Olympus 山，自古相傳為詩神游樂之鄉。習風純樸，政治修明的有托臂耶 Utopia，是現世中外的文人在腦裏創建之國。古今來這些藝術家所以要建設這無何有之鄉，追尋那夢裏的青花的原因，究竟在什麼地方呢？約而言之，不外乎他們的滿腔鬱憤，無處發洩；祇好把對現實懷着的不滿的心思，和對社會感得的熱烈的反抗，都描寫在紙上；一則在生前可以消遣他們的無聊的歲月，二則在死後可以使後起者，依了他們的計劃去實行。所以表面上似與人生直接最沒有關係的新舊浪漫派的藝術家，實際上對人世社會的疾憤，

反而最深。不過他們的戰鬥力不足，不能戰勝這萬惡貫盈的社會，所以如盧騷等，在政治上唱導了些高尚理想，就不得不被放逐，又如凡爾倫 Verlaine 淮爾特等在道德上宣傳了些自由的福音，反而要被拘囚。

到了最後，這些藝術家對現實社會絕了望，覺得他們的理想是不能行了，祇好逃到藝術的共和國裏造些偉大的斯芬克斯 Sphinx，留給後人以表明他們對當時的社會懷抱着的悲憤，誰知沒出息的後起者，不能看破前人的苦衷，反造了些什麼『爲藝術的藝術』和『爲人生的藝術』的名詞出來，痛詆他們，以爲他們是於人生無補的。依我看來始創這兩個名詞的文藝批評家，就罪該萬死，因爲藝術就是人生，人生就是藝術，又何必把兩者分開來瞎鬧呢？試問無藝術的人生可以算得人生麼？又試問古今來那一種藝術品是和人生沒有關係的？

二

思想是隨時勢而進化的，十八世紀末至十九世紀初期的那些藝術家所懷抱的漠然的不滿和反抗，到了十九世紀中葉以後，就漸漸的具體化起來了。他們所攻擊的目標，起初不過是漠然的對於人世的一般，後來漸漸成了一個或是專門攻擊國家的政治，或是專門攻擊社會的一種制度，或是專門攻擊爲惡社會作爪牙的一羣同類的態度。

凡是一種新運動起來之後，必有一種反對運動起來的現象，卽不必假海葛爾 Hegel 的哲學來證明，我們在歷史上也可以看得出來。這一種藝術家的熱心的攻擊出來之後，不消說同時又有一班名利薰心的藝術家出來作反對的運動，於是藝術史上也同社會運動史一樣，就分出許多階級來，互相鬥爭。我這一篇小論文裏，就想把藝術中間的一部分的文學上的階級鬥爭，指點出來說明的。

三

「自有文化以來的政治社會史所記錄者不過是人類的階級鬥爭而已，」這句話我們現代讀海蓋爾的哲學研究馬克斯的學說的人，誰也知道誰也承認的。文學上的階級鬥爭，若要追求牠的淵源，也與人類一樣的古，但我在此短篇幅中，不想把希伯來或希臘羅馬的文學拿出來誇我的淵博。我祇想把反抗古典主義的浪漫主義起後的文學上的變遷，約略來說一說，最後就好把我們現在從事於文學的青年的態度來說明一下。

文藝復興以後盛行着的擬古主義的文學，是君主和墮落的貴族社會的玩弄物，斷不許無產階級者參加進去的。對於這一種文學上的暴君，揭竿而起的就是浪漫主義的運動。浪漫主義者的反抗心和對於現實的絕望，幷他們所走的路徑，我在第一節裏，已經約略說過了。他們當時懷抱着的鬱憤，受了一班名利薰心的僞文學家的反對，到了他們的幾代後的後起者的時候，纔從實際上發現出來。法國的大革命，美國的獨立戰爭，德國的反拿破崙同盟，意大利的統一運動，都是些青年的文學家，演出來的活劇，卻是前代的理想主義者撒播下的種子的花果，

空中的樓閣，在實際上建設出來，一半成功，一半還沒有根底的時候，這些壘時少年氣銳的浪漫主義者，都變了文學上的 Veteran，暮氣頹唐，差不多也踏了前人的舊轍，成了一種文學上的貴族，壓制後起，擁護起惡化不已的現實來。於是一班讀他們少年時候的著作的青年，也對了他們揭起叛旗，同他們宣戰，正同他們的祖先對於擬古主義者的戰鬥一樣。到這時候，老朽的階級，防禦不堅，天下獨步的浪漫主義，就不得不授首請降。於是代他們而起的新進階級，就分道揚鑣，走他們各人所走的路。

一時自然主義得了勢力，幾乎有包括萬象之概。然而牠的宿命觀，牠的沒有進取的態度，不能令人痛快的發揚個性。於是一羣新進的青年，取消極的反抗態度的，就成了所謂頹廢派和象徵派的運動，取積極的反抗態度的，便成了今日的新理想主義及新英雄主義的運動。在後者的運動裏，色彩更鮮明一點，反抗心更熱烈一點的，就與實際運動聯結一氣，堂堂地張起他們無產階級的旗鼓來，把人生和藝術合在一處。他們願意用了他們的藝術，用了他們的生命來和舊派

的文人宣戰，而守着自然主義的殘壘，在那裏虛張聲勢，揚言改造的一輩人，大抵以俯伏在資本階級有權階級的脚下，作這兩階級的裝飾品者居多，所以二十世紀的文學上的階級鬥爭，幾乎要同社會實際的階級鬥爭，取一致的行動了。

四

我們且向各國文壇最近的趨勢一看，更可以證明上節所說的話。

第一，法國文壇裏繼鮑特來爾 Baudelaire 凡倫爾 Verlane 而起的頹廢派的作品裏頭，表現虛無主義，無政府主義的色彩最爲濃厚。其他各國的頹廢派的作家，差不多可以說都是虛無主義者。他們否定生命，否定自我，所以否定一切。無聊的政治社會箝制個性發展的目下的政府法律和道德，爲他們攻擊最烈的目標，當然是可以不必說了。梅特林的戲劇和洛屯罷哈 Rodenbach 的小說及詩，表面上雖則沒有攻擊社會制度的調子，然而仔細研究起來，那一篇

不是對現實表示不滿的？那一句不是對已成社會表示反抗的主張積極的進取非到鞠躬盡瘁死而後已的地步不止的羅曼羅蘭，提倡光明運動，欲以一點烈火，燒盡天下惡社會的巴比色Barbusse，他們的想打破現代各種制度的熱望，更是顯而易見了。當他未死之前法國文壇的耆宿阿娜督兒弗蘭斯 Anatole France 也曾實行過社會運動的參加，發表了許多爲無產階級申訴的文字，對他的熱誠，我們是不得不佩服的。其他如已故的瀉亞兒路易，非立泊（C. L. Philippe 的悲痛的小說和喬其提由亞美兒 Georges Duhamel 的 Dolorisme（痛苦主義）的文字，可以說無一字不是對現世社會的厭棄與反抗。

第二，德國是表現主義的發祥之地，德國表現派的文學家，對社會的反抗的熱烈，實際上想把現時存在的社會的一點一滴都倒翻過來的熱情，我們在無論何人的作品裏都可以看得出來。雖則還有幾個文壇的遺老如赫爾曼罷爾 Herrmann Bahr 等在那裏抱守遺經，但是不待人的時勢與潮流，已經傾向到少年詩人麥克斯罷爾退兒Max Barthel 弗蘭此凡爾弗兒

Franz Werfel來因哈爾特貴林 Reinhard Goering 等人的身上去了。這些少年的文人，因爲實際上在那裏與既成階級戰鬥，所以他們的作品中所取的材料差不多都是些階級鬥爭的對照。譬如葛奧爾格喀衣直兒 Georg Kaiser 的戲劇「喀來的市民」（Die Buerger von Kalais）是表現正義和殘虐的鬥爭。弗利玆・豐・烏恩魯 Fritz von Unruh 的悲劇「一代」（Ein Geschlecht）是表現母與子的鬥爭。伐爾泰・哈繪克來弗爾 Walter Hasenclever 的傑作兒子（Der Sohn）是表現父與子的鬥爭的。其他如 Ernst Toller 的戲劇轉變（Die Wandlung）機器破壞者（Maschinenstuermer）等，都是熱烈的以階級鬥爭爲內容的文學。

第三，俄國的文學上的階級鬥爭，已成了過去的現象，現在正是那些無產階級者用了血肉的人生在實際上模仿藝術的時候了。奧勃洛莫夫 Oblomov 的無爲，薩甯 Sanin 的冷酷，却是對社會上的有產階級，有權階級的最大的攻擊，你們看喲莊嚴偉大的泊洛來塔利亞 Proletar

iot的王國，不是爲他們的子孫所創建了麼？偉大的俄國人呀，你們不要以一時的失敗，摧殘了你們的勇志。須知『成功可以不必，我們只要偉大好了。』

俄國現代的文學家所創造的作品，都是近代精神的結晶，我們但須把墓草方新的亞力山大勃洛克A.Block的：

『後面是饑餓的犬，前面是血染的旗，哦哦烈風，鐵彈不穿，何言乎痛，脚下的柔嫩的雪，眞珠似的雪片兒，先驅者是誰呀？戴薔薇裝着的白冠的——耶穌基督。』

（十二箇裏的一節）幾句詩一看就可以知道了。

第四要講到世界上最頑固，最喜妥協的英國文壇了。英國文壇裏流動着的還是千年前的沈腐的空氣，我們青年所希望的刺激物是在英國的臭家文人的著作裏尋不出來的。淺薄的Bernard Shaw，淺薄的H.G. Wells，他們所講的社會主義，不曉得是爲富者作的飾詞呢？抑或是唱給無產階級聽的誘睡的兒歌，我們若是定要於英文寫的書裏，看取點近代精神，不得

已只好把美國已故的Jack London的著作和Upton Sinclair的小說拿出來作英文的解嘲了。

此外南歐北歐及歐亞交界的中心的各國裏的青年文士，沒有一個不在對傳統的思想宣戰的。他們對於庇護傳統思想的有產有權階級，攻擊得尤其厲害。我確信這些誠摯的青年的理想總有一日實現的，我知道現在的我們正和革命前的俄國青年一樣，是剛在受難的時候，但這時候我們非要一直的走往前去不可，我們即使失敗了，死了，我們的遺志是可以永久生存下去的。所以最後我想學了馬克斯和恩格耳斯 Engels 的態度，大聲疾呼的說：

『世界上受苦的無產階級者，

在文學上社會上被壓迫的同志，

凡對有權有產階級的走狗對敵的文人，

我們大家不可不團結起來，

結成一個世界共和的階級，百屈不撓的來實現我們的理想！

我確信「未來是我們的所有。」』

十二年五月十九日

農民文藝的提倡

近代資本主義的流毒，在都會裏頭，產生了一個無產勞働者階級，同時在農村裏，也促生了許多貧農。

都會文化，本來是工廠的文化，在都會裏頭資本主義的害毒，很容易看見，而在平和優美的農村裏，這一種資本主義的毒瓦斯，却使呼吸者不容易感到他的壞處。

機械工業發達的結果，一般人的慾望亦隨之而增高，生產品多了，當然要求消費者的增加。於是農村的大小地主，就不得不一倍的剝削小農傭農，來滿足他們的慾望，本來是窮苦無歸的

這些土地的耕作者就也不得不一倍的受壓迫，被搾取了。這個還是小事，頂大的就是資本主義的生產，侵入到了鄉村裏頭，使大農愈來愈大，愈進愈富，而中小自作農，就不得不一天一天的減少下去。同時因爲應用機器的結果，農村勞働者大部分就不得不陷於失業的地位，而流爲餓莩。他們中間的強者，飄流到了都會裏頭，就不得不增加都會勞働者的人數，致使工業勞働者也受了他們的影響而立於不利的地位，這是近代農民的一般狀態，無論在那一國裏，農民狀態的悲慘，都是一樣的。

說到農民與文藝，向來就關係很淺，尤其是在中國，文藝是貴族和準貴族階級的娛樂品，農民不但自己不能創造他們的文藝，就是有了替他們創造的人，他們也是不會欣賞，不能感泣的，所以在中國的文字裏頭，關於農民的文學，很少很少。論者常以陶淵明的詩辭，范成大的田園雜詠等，爲中國農民文藝的代表，這一句話，實在不通之至。

你們做了官回來，弄了許多的金錢，博了許多的名譽，偶爾與到，到鄉村幽僻的地方去造一

所別莊，春花秋月，看看四季，詠嘆些自然的美觀，說些與農夫不關痛癢的風涼話，這若是可以作農民文藝看的時候，那麼唐詩裏那些說自然美，贊漁夫農民的生活的詩歌，都是農民文藝了，你且去念給那些自早至晚在田裏勞作的人聽聽，看他們會不會首肯。

古代中國的田園詩人的作品，大抵是贊嘆田園風景的純美，農民生活的安樂的這一種文藝，在上古日出而作，日入而息的時候，或者可以代表一部分農夫的感情意識，而現在的那些貧農的情感和意識，却與此完全相反了。并且這些作者，大抵是自身不到田裏去，祇立在高岸上作客觀的人。由客觀的地位看來，農夫周圍的自然風景，的確是美得很，農夫的生活的態度，當然是高尙自由的。然而太陽火熱的五月的日中，他們不得不去耘田，秋風涼爽的八月中間，他們不得不和自然爭鬭，趁天氣晴快的時候，去割進稻來的那些苦楚，是客觀的詩人怎麼也夢想不到的。況且天旱了，有旱時的焦急，天雨了，有水災的危懼，這些情感，這些心事，是那一個詩人曾經道過？這中間更有催租的官吏，搾取的大農和威嚇欺詐的土豪劣紳，中國的詩人何曾將這些農民的

苦楚申訴出來？

所以我在這兒所說的農民文藝，是和從前一般人所說的，祗以贊頌田園風景，和稱許農民生活的高尙爲能事的農民文藝不同。

文藝是人生的表現，應當將人生各方面全部都表現出來的。現在組成我們的社會的分子，不單是遊惰的資產階級，兇悍的軍人階級，和勞苦的工人階級而已。在這些階級之外，農民階級要占最大多數，最大優勢。而我們中國的新文藝，描寫資產階級的墮落的是有了，諷刺軍人的橫暴殘虐的是有了。代替勞働者申訴不平的是有了，獨於農民的生活，農民的感情，農民的苦楚，却不見有人出來描寫過，我覺得這一點是我們的新文藝的恥辱。

在軍閥土豪劣紳壓迫下的農民，他們的苦楚決不在都市無產勞働者之下。他們的階級感情，革命精神，只在一般的被壓迫者之上，決不會默默無言，沒有不平可訴的。我想中國的新文藝裏，沒有偉大的好的農民文藝出來，一半原因是爲農村教育的不發達，一半大約也因爲沒有人

提倡的原因。所以我們在此地想和從事於文藝創作的諸君，好好的商榷一下，或者親自到農民中間去生活，將這一塊新文藝上的未墾地開發出來，或者對於鄉村的文學青年，加以徵搜獎勵，使他們有生氣勃勃的帶泥土氣的創作，產生出來。在革命運動喫緊的現在，在農民運動開始的現在，我覺得這一種工作，必有良好的結果可收，我希望大家能夠將注意分一點出來，來提倡這泥土的文藝，大地的文藝。

一九二七年九月三日

農民文藝的實質

中國古來就有人說是以農立國的國家，國家的命脈，社會的重心，當然是在大多數的農民身上。中國的革命，無論如何，非要使農民有了自覺，農民曉得自家起來，自動的來打倒新舊軍閥，打倒土豪劣紳，和都會裏寄生着的遊惰階級，決不會成功。然於他們受了二千多年愚民政策的催眠，和不澈底的溫情主義的薰育，以及大家族的家長制度的束縛，要他們自覺要他們自己起來主張他們的權利，却是比使頑石點頭，要還煩難。於是我們就不得不想方法，嗾使他們起來。積極方面的最實際的當然是莫過於去做農民運動領導他們作實際的鬬爭。其次，消極方面的，我

們便想到講農村教育。然而一張紙一枝筆都買不起的中國農民，你要想他們拋棄一切，到講堂上來聽講，是怎麽也辦不到的。何况農村教育，進行須長時間的準備。而以中國的狀况來說，又是不合時宜的。

在此百無方法之中，在消極方面覺得比較的可以事半功倍，比較的可以實行的農民運動的一種武器，我以爲還是農民文藝的提倡，以最淺近簡單的文字來寫作詩歌，寫成戲劇，創作小說。使單純的農民在工作的中間可以歌唱，在閑暇的時候可以到空曠的地方去觀看閱讀的這一種東西。

舉最淺近的例來說，中國的九張機小長工之類的詩歌俗謠，其入農民之深，感農民之切，恐怕是比任何大學中庸的對於學者還要有力還要普遍。

卽以外國文學來說，就譬如托爾斯泰黑暗的勢力一劇，在俄國農民中的印象，Burns的詩的對於Scotland農民的影響之類，正指不勝屈。所以這也許是書生之見，我總覺得在農村

革命之中，一種農民文藝的提倡，是不可少的。因爲這是極有效力，極經濟的宣傳方法。

說到農民文藝，光是這四個字，是不容易了解的，所以我們要先把農民文藝內容，就是農民文藝的實質來說一說。然後再依了這內容的範疇，舉幾個實例出來證明證明。

第一，從客觀的立脚點來說，我們的農民的生活狀態，是如何的樸素，如何的悲慘，光就這一方面的寫實的敍述，只教寫得生動，寫得簡單，也可以說是農民文藝。我們現代的從事於文藝的人，一大半還是從小資產階級出身的，所以要主觀的把一切農民的痛苦，和農民的感情，直吐出來，是不可能的事情，所以只教我們能有熱烈的同情，和堅決的意志，去觀察農民生活，研究農民疾苦，如實地寫出來的東西，也可以成立，也可以說農民文藝的一種。

第二，從主觀方面立脚點，爲農民申訴，爲農民呼喊，完全是爲農民而作的文藝。這一種是農民文藝的正統，非要從田裏來的識字耕田夫，或和農民生活十分有關係者，決做不出來。這

一種文藝，是代替農民來向外宣傳的訴狀，不出則已，若一出來，其效力比什麼宣傳文字，還要厲害。

第三，有地方色彩的農村文藝，就是與資產階級的都會文藝相對立的作品，這一種 Regionalists 的作品，至少是可以喚起一般在都會中生活着的知識階級對於農民生活的同情。從前中國的田園詩人的作品，和德國鄉土藝術 Heimatkunst 的詩歌小說戲劇中之中之有社會性，現代性者，也可以成立，也可以說是農民文藝的一種。但其根本思想要不先在賣弄文字，贊美景色，總須抱有一種作者的對於鄉村的熱愛纔行。

第四，開導農民，啓發農民的知識文藝，就是使農民能夠了解自家的地位，知道自家的能力，和教示農民以如何的去開拓將來的一種文藝。這一種文藝，是帶宣傳色彩最濃厚的文藝，在一般農民知識幼稚的國裏，這一種文藝尤爲重要。我們要告訴他們現在他們的生活狀況，是如何的悲慘。他們若能聯合起來，組織起來，向前奮鬬過去，將來可以如何的享受

幸福。他們組織的方法，前進的步驟，應該是如何如何的。他們若不組織，若不爭鬬，那麼將來達到一個如何如何的苦境。凡此種種，都是農民文藝可以以最簡單的手段，來使農民覺悟奮起的，我們在目下要求最切的，便是屬於這一種的農民文藝。

上舉的四種文藝，不過是言其大概，若要依了這一個規定，去勉強製造出來，那這一種東西，只能說是農民運動的宣傳大綱，並非是我們所要求的眞正農民文藝。總之作者第一要有熱烈的感情，第二要有正確的意識。不問你是否出身於泥土的中間，只教你下筆的時候自覺到自己是在爲農民努力，自己是現代社會中一個被虐待的農民。你的脚下，有幾千萬里的大地在叫寃，你的左右，有數百兆絕食的飢民在待哺。見一點寫一點，有一句說一句，把你所有的經驗，所有的理想，所有的不平，完全傾吐出來，最好的農民文藝就馬上可以成立了。

最後我想介紹一個農民詩人的作品，來作個實例。新國家的波蘭，在一八六八年(1868)的五月，產生了一個偉大的詩人，他的名字是拉提斯老來蒙脫（W.S.Reymont）是『農民』

秋冬春夏四卷的著者

來蒙脫生於俄領的波蘭，是一個貧農的兒子。小時候因爲不願意學征服者的俄國文字，被學校裏放逐出來，其後也沒有進什麽學校。和俄國的作家高爾基一樣，在各地流浪的中間，積下來的經驗實在不少。有時候做做鐵路吏員，有時候做做傭工，有時候也曾做做水陸斑子的三等戲子他的作品到他最近死的時候止，大小長短，共有二十八種，然而將波蘭農民的全部生活，詳細描寫，將農民的悲苦喜樂，殘忍無智，可憐可愛的各方面描寫得周周到到的，有一部題名農民的大作，是農民生活的百科全書，也是近來農民文藝的第一部代表傑作。

波蘭的利泊嘉村落裏。有一位名叫僕利那的老農夫，年紀雖過了五十，但還是精力旺盛，沒有失掉他的青春的興致。他是一位有田地的中農，兒子也已經長大，娶有妻小，生有兒女了。他的境遇，當然是很可以滿足的，但是今年春天，他的老妻死後，他也忽然感到了一種枯寂。

有一天，他的一隻很值錢的母牛死了，僕利那忽而想到，若是自己的女人還在的話，那

這一隻母牛，大約是不會死的正是這一個時候，他的再婚問題，却由周圍的人們談論起來了。

所提出的再婚女人，是一個名耶格那的村婦。僕利那老人，在當時雖只付之一笑，但是在孤燈冷幃裏一個人暗想起來，覺得柔和豐滿的耶格那的肉體，也大可以安慰他的孤寂。并且耶格那家的所有地，和他自己的地面接壤，從種種方面籌算起來，這一件婚事，或者可以成爲事實。所以到了秋天定期市場開始的時候，他老人家也居然到耶格那家去出入，以他的所有地爲餌食，買得耶格那家族的歡心，此外又送了她些麗綳雜品，想博取她的情愛。

耶格那還是一個不經世故的可愛的少女，見了這些贈品，當然是非常喜歡的，但是這時候，她却已和老僕利那的兒子安的克愛上了。可是安的克又是一個已經有妻室有了兒女的青年，他也知道兩人中間，雖則有十分的愛情，事實上却終是不能夠結合的。結合雖則不能夠，但是兩人的心，終覺也割不開來。并且安的克對他年老的父親的那種醜態，心裏也着實感到

了些不平。

但是最後老傑利那終以六畝田的遺贈，買了耶格那的母親和家族的歡心，向耶格那求起婚來，耶格那雖則心裏嫌惡這老東西，可是母親和家族的意思，也是不可抵抗，就終於承認了這件婚事。

安的克和他的女人漢喀以己輩所應得的六畝田產的損失爲口實，和老人吵鬧相打起來。結果父子間感情破裂。安的克被父親放逐了出去。

老人和耶格那結婚的時候，天地蕭條，秋天已經是將盡的時候了。兒子安的克去到了岳家和漢喀的父親在度最悲慘的生活。用人顧能，因密獵傷鎗，死於廐下。野鳥悲鳴，木葉盡脫，連村裏的乞丐，都感了殘秋的殺氣，隻身南渡了。一年將盡，以後便是冰雪寒冬的世界。

這是小說農民第一卷『秋』的內容，底下還有『冬』『春』『夏』的三卷，寫利泊嘉村的農民的日常生活，無微不至，無美不收。光將內容的人事轉述出來，眞是唐突了故人侮蔑

了名作，可是不把他講完這一篇文章也結束不了，所以我還是繼續的講下去。

荒涼落寞的冬天到了，利泊嘉村的農民生活比這荒敗的冬天還要慘酷。但是這些慘酷的人生中間，受苦最深的，還是相思相愛，而不能相聚的安的克和耶格那的兩個靈魂。終於堤防決裂了，耶格那和安的克在一天暗夜裏到乾草堆邊去密會了，發見了這不倫之事的老僕利那，也起了殺心，向乾草堆上放了一個火把，幾被燒死的安的克，於是乎也存了一個報仇之心。

殘冬將盡的時候，利泊嘉村的領主和村民起了爭鬥。老僕利那率引了村民，和領主的強暴的用人打了起來。安的克的兒子却趁這一個機會來報父之仇，但放鎗不發，倒引起了他的父子骨肉之情，於是乎安的克就把父親的對敵者的領主的用人撲殺。救了他老父的性命。

春天來了，受打撲傷很重的老僕利那，病臥在床上。利泊嘉的青年，因為反抗領主，撲殺領

主的用人的緣故，個個都入了監牢。安的克的女人漢喀從娘家搬了回來，在婆家因爲想奪取未死的僕利那的遺產和現錢的原因，日日在和耶格那爭吵。

利泊嘉的田園荒盡，野草連天。雖則到了春天，一種荒蕪的景象，傷心觸目，弄得去年冬盡，跑往南方去的乞丐婆回來，都認不清故鄉的田宅了。爲入獄的青年們設法救援的老人羅夫。因爲不忍見利泊嘉村的滅亡，便去邀了隣村的人來爲他們耕種田地。

正在這一個時候，耶格那和村董通姦的風說傳颺開來了。

五月初頭，老人羅夫的營救奏了效，入獄的青年們被釋回家了。但是安的克却因爲殺了領主的用人，不能開釋，漢喀就把從麥中偷來的間老人僕利那的暗藏着的現金交給羅夫，托他再去設法。

春天將盡的時候，村董因爲和耶格那的關係，把公款拿用的事實，被村人傳了出來。正在這前後，僕利那老人，也安安穩穩的和春長逝了。

很和平的一天夏天的早晨耶格那和漢喀又在吵鬧相打，原因是爲了六畝田的一張遺產證書。

耶格那從櫃裏將這張證書拿了出來，丟給了漢喀，向她大罵了一場，就從僕利那家裏搬出來住，離開了夫家。

耶格那搬出了僕利那家不久之後，入獄中的安的克也放免回來了。

俄國政府，當這時候，有向利泊嘉村裏建設一所俄文小學校的計畫，村民上下，又因租稅的負担和仇人的文字的嫌惡，起來反抗。老人羅夫，被官憲當局忌視爲反抗的發起者，於農忙的夏日，被逐放出國境外去。

和耶格那相好的村董，也因拿用公款的結果，被投到獄裏去了。

村董的夫人和一位被耶格那所棄的男子，到處宣傳耶格那的醜惡，說不把她去掉，利泊

成仿吾

產生！

一九二七年九月十四日作於上海

【介紹】

郁達夫亦爲中國第一流的文學家，創造社健將之一。

郁氏爲中國頹廢派文學之典型人物，惟其所作文藝論文，却與小說相反。如本書所選者，其思想與小說並不合流。由此可見郁氏在思想上是傾向革命的。在創作上是頹廢派的。

又郁氏爲中國首先提倡農民文學者，故本書特選出其關于農民文學論文二篇。

新文學之使命

文學上的創作，本來只要是出自內心的要求，原不必有什麼預定的目的。然而我們於創作時，如果把我們的內心的活動，十分存在意識裏面的時候，我們是很容易使我們的內心的活動取一定之方向的。這不僅是可能的事情，而且是可喜的現象。

一講到文學上的目的，我們每每立刻感着一種可驚的矛盾。原來世上的東西，沒有比文學更加意見紛紛，莫衷一是的，有些人說牠是不值一文錢的東西，有些人簡直把牠當做了自己的一切。即在二樣肯定文學的人，都有人生的藝術Lart poar lovia與藝術的藝術Lart pour lart

說牠應有一個特別的目的，簡直是在砂堆上營築宮殿了。

之別。藝術的價值與根本既然那樣搖搖不定，所以我們如把牠應用在一個特別的目的，或是說牠應有一個特別的目的，簡直是在砂堆上營築宮殿了。

然而這種爭論也不是決不可以避開的。如果我們把內心的要求作一切文學上創造的原動力，那麼藝術與人生便兩方都能干涉我們，而我們的創作便可以不至爲牠們的奴隸。而且這種爭論是沒有止境的，如果我們沒頭去鬥爭，則我們將永無創作之一日。文學沒有創作，是與沒有文學相等。所以我們最好是把文學的根蒂放在一個超越一切的無用爭論之地點。這與科學家取絕對的靜止點 Afsoluts rest 意義是一樣的，因爲我們從此可以排去一切的障礙與矛盾，而直趨我們所要研究的事物。

文學既是我們內心的活動之一種，所以我們最好是把內心的自然的要求作牠的原動力。一切嘈雜的爭論，只當是各種的色盲過於信任了自己的肉眼，各非其所非而是其所是。譬如對於紅色是色盲的人，只能感到紅色的補色，雖然原來是一樣的白光，如果我們承認光是白色的，

那麼，那些色盲的是非，我們可以了悟是他們各人所認識的只限於一小部分而不是全部的原故。我們又可以由他們各人的爭執，約略可以知道白光有些什麼成分。我們由各成分的性質，又可以確定我們對於全部的見解。這樣研究起來，我們不僅不怕什麼矛盾，而且我們可以征服牠們，利用牠們。

我們既能由一個超越的地點俯視一切的矛盾，并能在這矛盾之中證出文學的實在，那麼，我們對於我們的內心的活動，便不難看出牠應取的方向，也不難自由自在地使取我們意中的方向了。

我們說文學有目的，或是有使命，是從這些地方說的。

然而文學的目的或使命却也不是很簡單的東西，而且一般人心目中的文學之目的，實在說起來，已經離眞的文學很遠了。他們不是把時代看得太重，便是把文藝看得太輕，所以我們的

新文學中，已經有不少的人走錯了路徑，把他們的精力空費了。我在這裏想由那個根本原理——以內心的要求為文學上活動之原動力的那個原理，進而考察我們的新文學所應有的使命。

我想我們的新文學，至少應當有以下的三種使命：

一、對於時代的使命，

二、對於國語的使命，

三、文學本身的使命，

而這三種以外，我想卻也不必貪多了。

我們是時代潮流中的一泡，我們所創造出來的東西，自然免不了要有牠的時代的色彩，然而我們不當止於無意識地為時代排演，我們要進而把住時代，有意識地將牠表現出來，我們的

時代，牠的生活，牠的思想，我們要用強有力的方法表現出來使一般的人對於自己的生活有一種迴想的機會與評判的可能。所以我們第一對於現代負有一種重大的使命。

現代的生活，牠的樣式，牠的內容，我們要取嚴肅的態度，加以精密的觀察與公正的批評，對於牠的不公的組織與因襲的罪惡，我們要加以嚴厲的聲討。

這是文學家的重大的責任。然而有些人每每假笑佯啼，強投人好，却不僅軟弱無力，催人作嘔，而且沒有真摯的熱情，便已經沒了文學的生命。一個文學家，愛慕之情要比人強，憎惡之心也要比人大，文學是時代的良心，文學家便應當是良心的戰士，在我們這種良心病了的社會，文學家尤其是任重而道遠。

我們的時代是一個弱肉強食，有強權無公理的時代，一個良心枯萎，廉恥喪盡的時代，一個競於物利，冷酷殘忍的時代。我們的社會的組織，既與這樣的時代相宜，我們的教育又是虛有其表，所以文學家在這一方面的使命，不僅是重大，而且是獨任的。我們要在冰冷而痲痺了的良心，

吹起烘烘的炎火，招起搖搖的激震。

對於時代的虛偽與牠的罪孽，我們要不惜加以猛烈的砲火。我們要是眞與善的勇士，猶如我們是美的傳道者。

我們的時代已經被虛偽，罪孽與醜惡充斥了！生命已經在濁氣之中窒息了！打破這現狀是新文學家的天職！

我們的新文學運動，自從爆發以來，即是一個國語的運動。然而由這幾年的結果與目下的趨勢看起來，似乎我們的這個運動，有點換湯不換藥便滿足了的樣子。就形式上論，有人說不過加了一些亂用的標點，與由之乎也者變爲了的底嗎啊。就內容論，有人說不過加了一些極端抽象的語言如生之花，愛之海之類，其實表現的能力早愈趨而愈弱了。

我們新文學的運動，決不能這樣就滿足了。我們這運動的目的，在使我們表現自我的能力充實起來，把一切心靈與心靈的障礙消滅了。表現能力薄弱的語言，莫如我們的國語。多人相會

的時候，他們談話的取材，不是些日用的起居飲食，便是些關於時事的照例的唏嘘，而這些關於時事的唏嘘，便是他們最高尙的話題，與最豐富的表現。如果他們談到了更難的問題，便要感到自己的表現力太薄弱了。

我們在外國文學中所能看出的那種豐富的表現，在我們的生活中，在我們的文學中，都是尋不出來的。是數千年來以文章自負的國民，也入了循環的衰頹的時代了？還是數千年來的宏富的文章終於不過是一些文字的遊戲？

我們從前的枯燥的生活，使我們的心靈都乾涸了，我們從前的文章，使我們的精髓都焦灼了。這些確是使我們現在的生活與文學貧乏到這般光景的原因，而且是使我們益發感到新文學的使命之重大的。然而我們現在新興的文學究竟如何了？

在這樣短少的期間，我們原不能對於牠抱過分的希望。而且只要我們循序漸進，不入迷途，我們的成功原可預計。然而我們的新文學，不幸於牠的第一步就踏入了迷途了。

我們知道我們的文學，還不可以過於苛求，但是我們一翻現在的出版物，幾於文法清通不令人作嘔的文字都不多有，內容更可以無須多說。這眞未免太令人失望了。我們的作家大多數是學生，有些尙不出中等學堂的程度，這固然可以爲我們辯解，然而他們粗製濫造，毫不努力求精，却恐無辯解之餘地。我們現在每天所能看到的作品，雖然報紙雜誌堂堂皇皇替牠們登出來，可是在明眼人眼裏，只是些赤裸裸的不努力。作者先自努力不足，所以大多數還是論不到好醜。最厲害的有把人名錄來當做詩，把隨便的兩句話當做詩的，那更不足道了。大抵年輕的學生不知天高地厚，徒以多多發表爲榮，原是有的，然而我們新文學的眞價，便多少不免爲他們所湮沒了。今後我們的作者如仍不對於自己的作品爲更大的努力，我們新文學的眞的建設家，恐怕要求之於異代了。

民族的自尊心每每教我們稱讚我們單音的文字，教我們辯護我們句法的呆板。然而他方面卑鄙的模倣性，却每每教我們把外國低級的文字拿來模倣，這是很自相矛盾而極可笑的事

情，然而一部分人眞把牠當做很自然的事了。譬如日本的短歌我眞不知何處有模做的價值，而介紹者言之入神，模倣者趨之若鶩如此。一方面那樣不肯努力，他方面這樣輕於模做，我眞不知道眞的文學作品應當出現於何年何月了。

上述的兩條歧路，還不過略舉其大者。本來我們的先鋒隊中，多不懂文學爲何的人物。所以他們最初便把我們帶上了歧路了。聽者覺而知返，愚者迷而失道，歸根起來，眞不能不歸咎於我們的前導者。然而現在的作者們自己也應當負全責之一半，而且今後如不早自覺悟，我們的文學，我們的國語，怕暫時不能不停頓於這可憐的現狀了。

我們要在我們的語言創造些新的豐富的表現！我們不可忘記了新文學的使命之一部分即存在這裏！爲要不辱這一部分的使命，我們今後要有意識地多多在表現上努力，要不輕事模倣！

我今要進而一說文學本身的使命了。

不論什麼東西，除了對於外界的使命之外，總有一種使命對於自己。文學也是這樣，而且有不少的人把這種對於自己的使命特別看得要緊。所謂藝術派便是這般。他們以爲文學自有牠內在的意義，不能長把牠打在功利主義的算盤裏，牠的對象不論是美的追求，或是極端的享樂，我們專誠去追從牠，總不是叫我們後悔無益之事……

藝術派的主張不必皆對，然而至少總有一部分的眞理。不是對於藝術有興趣的人，決不能理解爲什麼一個畫家肯在酷熱嚴寒裏工作，爲什麼一個詩人肯廢寢忘餐去冥想。我們對於藝術派不能理解，也許與一般對於藝術沒有興趣的人不能理解藝術家同是一轍。

至少我覺得除去一切功利的打算，專求文學的全 Perfection 與美 Beauty 有值得我們終身從事的價值之可能性。而且一種美的文學，縱或牠沒有什麼可以教我們，而他所給我們的美的快感與慰安，這些美的快感與慰安對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承

認的。

而且文學也不是對於我們沒有一點積極的利益的。我們的時代對於我們的智與意的作用賦稅太重了。我們的生活已經到了乾燥的盡處，我們渴望着有美的文學來培養我們的優美的感情，把我們的生活洗刷了。文學是我們的精神生活的糧食。我們由文學可以感到多少生的歡喜！可以感到多少生的跳躍！

我們要追求文學的全！我們要實現文學的美！

我在上面把我所覺得新文學應有的使命約略說了。我現在再來添上數言，作為全體的收束。

有人說中國人歡喜趨易避難，所以近數年來，最難的科學少有人學，稍易的哲學便有不少的人，而最易的文學便滔滔者天下皆是了。這種議論本來錯得不成話，然而却也可見一般青年

的心理。恐怕不僅說這種話的人與這種話裏面的人相信科學與哲學與文學有這樣顯著的難易之差，卽我們現在大多數的青年之中有這種誤解的，怕也要占大多數。我們的新文學運動固然是自我表現的要求之結果，然而這種誤解至少總有了一點不小的幫助。

科學比哲學難，比文學更難——這種離奇的議論，使我又想起了新文學界的粗製濫造了。我們的青年作者之中，說不定有些人懷了這種誤解，眞個把文學認做了一件極容易的事。如果眞是這般，我們的新文學運動眞不知將來更要鬧出一些什麼笑話了。

我不能在這裏詳說科學哲學與文學的孰易孰難，我只想在這裏順便警告我們的青年作者幾句：

科學決不比哲學與文學難，文學決不比科學與哲學易。

我們要做一個文學家，我們要先有十分的科學與哲學上的素養。

文學決不是遊戲，文學決不是容易的東西。

我們要知道多少文學的作品，是古人用一生的心血換來的——與他們換得一種機關，換得一種原理一樣。

我們要先有充分的修養，要不惜十分的努力。

要這樣我們纔能履行新文學的使命。

眞的藝術家

沒有比現在的時代更混亂的了差不多每一件事情都有眞與僞的兩方面，每一個名稱都有眞與僞的兩實體；甚至於一樣號稱藝術家，也有眞的與僞的。我覺得我們現在抽出一點時間來一想什麼是眞的藝術家，實是很重要的急務。

欲明什麼是眞的藝術家，我們不可不一察什麼是藝術。不過關於這一點，古今的藝術家的議論甚多，不是三言兩語所能了事，我只在這裏引用約翰拉思金 John Ruskin(1819—1900)的幾句話來求一點暗示。

拉思金說:

「學者當熟記我們所常用的「製造,」「技術,」與「美術」諸字的眞的不同之處。製造Manufacture依語原與正確的用法上說,是用手工作——直接或間接,用或不用機器。用手做出來的東西都是製造;但須是只如機械一般用手做出來,而在工作中不直接受智力的影響的,

其次,技術Art是手與智力的協作:譬如做機械的技術,造船的技術,造車的技術等。這些當稱爲技術而不當稱爲美術的這些,都是手與頭同時協作的事業。

第三美術 Fine Art 是手與頭與心協作的事業, (The Two Paths)

我們平常所用的藝術二字,是包含美術及美術以外以美的追求爲生命的各種努力之統稱。

拉思金關於美術的說法,是可以應用於藝術一般的。

藝術是手與頭與心協作的事業,沒有比這句話還易明了,也沒有比牠還更正確的。心!這是

藝術所特別需要的。我們如果要創作偉大的藝術品，我們要有偉大的心情的努力；我們如果要作一個眞的藝術家，我們要有眞的心情的偉力。

所以一個眞的藝術家當是一種眞的心情偉力之所有者，而且他如果要成偉大，他也必定要養成偉大的心情。這便是眞的藝術家與他的修養的要點。

然而眞的藝術家他的偉大的心情，與其說是表現在他的作品，無甯說是表現在他的生活；而且他的作品每不過是他的生活之糟粕。眞的藝術家所以要養成偉大的心情，是爲他的生活，而不是爲他的作品；他的作品實在也要有偉大的心情使他的生活偉大纔能有偉大的心情流貫他的作品。

我在這裏所用的「偉大」二字，當然不是可以名與利來測量的，一般的人所常用的意思。反之。名與利於藝術家的偉大沒有絲毫的關係，只虛僞的藝術家思借以自重，纔不惜沽名逐勢，苟合取容，甚或依附權貴，諂媚財奴，以寶身取辱。世界誠不少這樣的假的藝術家，甚至有作些好

聽的文字，迎合時人，而自吹自唱，與畫些好看的圖畫愚弄羣盲，而故標高價的，然而這些可憐的人實在不能說是藝術家，最好是各人挾着自己的技術，或去爲人畫招牌，或去爲人作廣告，他們不患沒有他們存在的地方，然而決不能說是藝術的女神之使者。

眞的藝術家只是低頭於美，他的信條是美即眞即善。他所希求的是永遠，他所努力的是偉大名利不能動他的心，更不足引他去追逐。歌德低首於王公之前，悲多汶 Beethoven 向且憤恨，爲一國重臣的歌德或不可厚非。然與直衝皇帝行列的悲多汶相比，則誰爲更偉大的藝術家，似不難立見。

偉大的藝術家莫不嫉視世間的虛僞，然而他們決不是遁世者流。他們反極高與備嘗人生的苦樂。他們的偉大的心情，樂時要比一般的人更歡喜，苦時也要比一般的人更悲痛。他們樂時是爲全人類樂，苦時是爲全人類苦。他們自知是全人類的有意識的一部分，他們以此爲苦，也以此爲樂；他們決不忍獨善其身，棄此彷徨的羊羣而他去。

多少偉大的藝術家傳佈了他們的「愛」的宗教！他們之中，有的是出於悲憫，有的是別無所爲。前者近於宗教家，後者纔是純粹的藝術家。他們的動機雖或不同，然而同是出自他們的偉大的心情，并且不斷地有心情的偉力支持着。他們是宗教的藝術家，同時他們又是藝術的宗教的傳道者。

然而他們决不是沒入於人生的黑海而隨波逐浪，反之，人類的生活對於他們亦不過供他們創作的物品。人生自己便是一種藝術。他們是自己在建設自己，在創造自己，在表現自己。他們的藝術是生命的藝術。對於他們，如英國 EdWard Garpenter所說，人生是表現 Lifeisx Erpression. 肉體與物質都是供他們表現的東西，他們用生命物質與身體，正猶如畫家用他的彩色。

耶蘇，釋迦，老聃，蘇格拉底士都是偉大的藝術家，悲多汶，密需托爾斯泰，脫史陀也甫司奇也都是偉大的藝術家；自從有了他們，人類增加了榮光不少。他們的一生都是完美的藝術。他們的

偉大的心情，好像可以把全人類的心靈囊括。

所以眞的藝術家，我們可以簡單地說，他是有偉大的心情而能以人生爲藝術的人，他是超人，他是人而神。

我們的藝術界覺醒不久，纔如冬盡春初，正在萌芽時代，我們固不能卽望有偉大的藝術家顯出，然而當此黑白不分的時期，凡從事藝術的人，應當保持淸淨，養成偉大的心情，以求成爲偉大。而對於假的藝術家，我們要不惜一致屛棄，如我們棄絕一切有害的微菌，這決不是殘忍自私，這纔是熱愛眞理的眞的藝術家的態度。

十二年十一月六日上海

革命文學與牠的永遠性

文學的內容必然地是人性Human naure兩足的這個怪獸他，的頭腦雖然已經發達到了相當的程度，已經可以做種種複雜的思維，但是他的思維，他的一切，總不免要帶上這「人間的」一個規定。「人間的」東西最易於使他明白，最易於使他首肯，而且也最能使他感到興趣。所以文學的內容必然地是人性。

人性是進化的。現在這兩足怪物的天性可以分為積極與消極的兩類

積極的——真實正義，仁愛等，

消極的——虛僞，不義，嫌惡等。

在原始時代文化幼稚的時期，人類的天性是偏於消極的一方面，或則消極的與積極的兩方面相等。文化進步的時候，人類知道積極的比較消極的更合於生活改良的目的，所以這積極的一類便因爲這合目的性的緣故，漸漸被主張起來，漸漸占了優勝的地位。到了現在，這積極的一類已經在人類精神之中固定，已成至當不易的眞理。

文學以人性爲牠的內容，但牠同時也幫助了人性的分化。人性之中的積極的一類所以能有現在的優越的地位，文學的感化的功勞實在不小。但在一般的文學裏面人性只是被包含着，是無意識的。對於人性的積極的一類，有意識地加以積極的主張，而對於消極的一類，有意識地加以徹底的屛絕，在這裏有一種特別的文學發生的可能。這便是所謂革命文學。

文學是這樣可以分爲一般的與革命的兩類。但革命文學不因爲有革命二字便必要革命這種現象爲題材，要緊的是所傳的感情是不是革命的。一個作品縱然由革命這種事實取材，但

牠仍可以不是革命的，更可以不成文學。反之，縱然牠的材料不曾由革命取來，不怕牠就是一件瑣碎的小事，只要牠所傳的感情是革命的，能在人類的死寂的心裏，吹起對於革命的信仰與熱情，這種作品便不能不說是革命的。

革命是一種有意識的躍進。不問是團體的與個人的，凡是有意識的躍進，皆是革命。人類的自然的狀態是在暗中推移着；是在被時空兩形式所構成的種種關係移動着。由暗中推移着的，或被移動着的，進而爲有意識的能動的躍進，這裏必先有可驚的偉大的智識。然而，那是熱烈的情意，那是使我們出而行動的。

革命的文學家，當他先覺或同感於革命的必要的時候，他便以審美的文學的形式傳出他的熱情。他的作品常是人們的心臟，常與人們以不息的鼓。

廣義地說時，文學在某種意義上多少總可以說是革命的。但是我們現在不妨依常識的見解仍將文學分爲一般的與革命的。這是合理的見解，因爲特殊的必有一般的纔能覓到牠的理

解與歸宿。

關於文學的永遠性，可疑與可議之處很多。然而，假使我們以人性為文學的內容，則人性有永遠性的時候，文學也有永遠性（當然假定牠有審美的形式）。人性是進化的，上文已經說過。進化的現象常暗示一個進化的主體，這主體是有永遠性的。我們稱人性的這種主體為眞摯的人性，或永遠的人性。所以，假使我們以這種眞摯的人性為文學的內容，則文學具有審美的形式的時候，牠必有永遠性。所以關於文學一般的永遠性，我們可以得一個簡明的公式：

（眞摯的人性）＋（審美的形式）＝（永遠的文學）

關於一般的文學既然如此，則關於革命文學的永遠性，因為革命文學究不過在一般文學之外多有一種特別有感動力的熱情，所以也可得一簡明的公式：

（眞摯的人性）＋（審美的形式）＋（熱情）＝（永遠的革命文學）

遍觀自古流傳下來的一般文學作品，我們可以決定牠們所以能留存至今，所以有永遠性

的原因，在於有眞摯的人性與審美的形式。而歷來的革命文學，我們也可以決定牠們所以至今是革命的，所以能是永遠的革命文學的原因，在於多有這熱情可以依然激蕩我們的心境。

但是這裏我們必須明白時代效力（Time effect）的眞意。有人曾說拜倫（Byron）的哀希臘，在希臘已經獨立自由了的現今，已經不能使我們感到牠原來的熱力。這是完全錯誤了的。一個作品自成一個世界，牠是不受時代效力的影響的，只要牠能給我們一種實在感。受時代效力的影響的，是那進化的人性。現在的我們是挾帶着現在的人性的。我們遇着異樣的人性發現時，我們必發生異樣的感覺，或則滑稽感。所以永遠的文學的內容必須是永遠的眞摯的人性。

從古至今，多少天才的心血的結晶被時辰的潮汐淘汰得無蹤無影！我們由上述的理論，可以知道這裏面的原因不外是作者的觀察不曾透入或追踪到永遠的眞摯的人性，或則他的形式不能引起他人的美感，或則沒有使人震撼的熱力。

歸究起來，如果文學作品要是革命的，牠的作者必須是具有革命的熱情的人；如果要是永

遠的革命文學，牠的作者還須徹底透入而追踪到永遠的眞摯的人性。但是永遠的人性，如眞理，愛正義，愛鄰人愛等，又可以統一於生之熱愛。我們須熱愛人生。而我們維持自我意識的時候，我們還須維持團體意識；我們維持個人感情的時候，我們還須維持團體感情，要這樣纔能產生革命文學而有永遠性。

完成我們的文學革命

兩年前下了堅絕的決心，不問出版界情狀的我，這兩年來少受了許多無名的悶氣，眞是心身都很安泰，自己覺得這樣再好沒有了。這次重遊嶺南，因爲創造社出版部的關係，却不得不常常與現在的出版界接觸。這對於我是一種莫大的災難。但是小心翼翼的我却也早已節節佈防，非曾經別人看過證明了不妨看看的書，我是決不使靈魂去冒險，就是不妨看看的書，我也只看看一兩行，便專去考察牠們的外形的進步，因爲根據已往的經驗，我已經知道了牠們的外形委實要比牠們的內容充實。這一點是我們出版界的一大進步。而特放異彩的是志摩的古裝復辟，

他的忠肝義膽應可光耀日月。不過志摩這人有的是錢，有的是閒暇，論起他的高懷逸志來，就是恢復竹書與結繩也不足多怪。所以倒是劉半農博士的古裝書功勞猶不可沒。他的意思大約是不讓志摩專美，這種競進的精神猶爲難能可貴。

據我的推測，外形既然進步，內容也應該長進，我以爲內容充實的程度至少也應該有外形的十分之一。可是最近因爲友人的惡作劇與自己的好奇心，看了幾本書的結果，却眞叫我後悔不及。內容的空虛，文字的醜惡，都不見得比從前好了幾多，而從前所幸有的努力於表現的一種純潔的態度已經無處可尋，磅礡着在的，在創作上是時代錯誤的趣味的高調，在評論上是狂妄的瞎說的亂嚷。

本來我們的文藝界自從國語文學運動以來，僅在黎明時期有過純粹努力於表現的一個時候，那時候的作品雖然不免幼稚，但是大家的努力，就好像許久被人把口封住了的一旦得了自由的一樣，都是集中在自我的表現的。不過這個時期統共還不上一二年，大家的表現力就被

一陣小詩的手淫消耗了一大部。自從經過了這小詩的手淫之後，我早就嘆息那些時髦的作家太早把精力亂費了一個乾淨早就預料他們沒有恢復表現力的可能，沒有振作的希望。但是我沒有想到他們會這麼早就墮落到趣味的一條絕路上去的。

這眞是出人意想之外，實在太早了。年青的我們，我們應有熱烈的感情，應有熱愛眞理的勇氣；我們應努力於自我的表現，我們應當闡明眞理。趣味是苟延殘喘的老人或蹉跎歲月的資產階級，是他們的玩意，我們年青的作家太早就墮落到這個地步，這眞是出人意表的怪狀。

最奇怪的是同樣被趣味痲醉着的評壇的謄說。新近看到的幾種小刊物裏頭時常有些奇怪的文字使你不得不啞然失笑。在他們的評論的字裏行間，眞理好像是過於微細，致被篩了出去。每個評論者是一個暴君，每篇評論是一部律令。誰能不服從他？誰胆敢加以反駁？然而他們的背後其實仍是趣味這怪物在搗鬼，就好像每個軍閥後面必有外國的資本帝國主義在搗鬼一樣。

趣味這東西含有對於某種事物有特別嗜好的意義。這是必然的，因爲普遍的趣味是一個沒有意義的名稱，而趣味如果普遍化，也就不能成爲趣味。

但是一個創作家，或一個讀者，或一個批評家，他如果保有特別的嗜好，他是不能爲適當的觀察，或不能容眞實的感受，或不能爲準確的評論。

我想只要是能夠反省的人，當他遇着趣味這種臭氣，或則在趣味的氛圍氣中徬徨了一陣之後，一定要發出三個疑問來：

一　這是文藝的正軌嗎？

二　這是在中國文學進化的過程上應該如是的嗎？

三　我們現在所需要的是不是這樣的文學？

我想只要是能夠反省而對於文藝有相當的理解，對於時代有眞正的認識的人，我想他對於這三個疑問的解答一定是三個相同的「不是」，

文藝是生活基調的反映，我們由文藝可以知道產生這種文藝的生活基調，就如我們由工業製造品可以知道產生這種工業製造品的人民的人情風俗，我們由現在那些以趣味爲中心的文藝，可以知道這後面必有一種以趣味爲中心的生活基調，換句話，就是必有一種有特別嗜好的作者，有同類嗜好的刊行者與讀者，他們的同類的特別嗜好成爲了一種共同的生活基調，纔有了這樣以趣味爲中心的文藝，而這種以趣味爲中心的生活基調，牠所暗示着的是一種在小天地中自己騙自己的自足，牠所矜持着的是閑暇，閑暇，第三個閑暇。

事實上我們現在尋得着這文藝上的三寶，看得到他們所謂趣味的眞相，而他們的福地我們訪得着是那個討赤的首都，一個白化的都會。那兒有我們的周作人先生及他的Cycle那兒有我們的北新書局那兒有我們的無數的，沒有課上的大學室裏唸書的，未來的文人學士，景象蕭條的白都，連學校的門都是緊閉着的，城外的戰雲是密佈着，城內的居民是傷屍般的呆望着，這時候我們的周作人先生帶了他的Cycle悠然而來，揚着手自所視的手兒高叫道：

「做小詩罷！俳句罷！
使心靈去冒險罷！
讀「古事記」罷！「徒然草」罷
……………………」

這時候劉半農博士不知道幾時跑了回來，揚着鞭兒敲着他的瓦釜，大叫了一聲

「讀「何典」罷！」

在這時候，我們的魯迅先生坐在華蓋之下正在抄他的「小說舊聞」，而我們的西瀅先生却在說他那「閑話」。北新書局呢，老板不消說是在忙着編纂，排印工人不消說是在黑黝黝的鉛字房裏鑽動。大學堂裏唸書的呢，他們是在耽讀着著述着，時時仍在仰着頭等待什麼人再給他們一點天啓。這些光景我們都不難想像。

現在這種以趣味爲中心的文藝是這樣發源出來，是這樣合流着，以至於有今日的汎濫。我

們已經看見有許多不成話的小刊物鑽了出來效顰，甚至一種刊物非以趣味為中心不能使讀者滿足。

至於評論一門，素來就多是瞎說的，但從前的瞎說多半是因為幼稚無知，很老實地信口胡說，而近來的瞎說却多在趣味這美名之下的胡說霸道。「我喜歡這種作品，」「我不喜歡他的作風，」這樣的話便是評論的根據。本來批評家是世界上最可憐的一種動物，對於一種東西自己喜歡不喜歡，他是沒有自決的自由的。他是好像一個天秤，黃金要秤量，糞土也要秤量的。現在我們的批評的揭竿起來，高叫「還我自由」，這種革命比什麼為自由解放的鬥爭的功勞還要偉大，我們的批評家的勇氣眞是可欽可愛。假如我將來要做一個批評家，我是要感恩戴德沒齒不忘的。

但是我們站在文藝的立脚點，看清楚我們的時代，并且意識着文藝進化的過程，深自反省的時候，我們對於這種荒淫後的荒淫究竟能不能予以肯定？

疲倦後一時的優遊長途上一時的駐足，對於這些趣味常有生理上更新的效力；然而假使長期的晏安這便是永遠的墮落。我們知道鴉片與Cocaine有一時興奮的效力，但是朝夕與牠們接近的時候，可以使你成爲一個烟鬼。凡所謂趣味都是這樣的，牠是路傍的一個迷魂陣。

我們的文學界幾時緊張過來以至於要有一時的休息？在新文藝進化的過程上我們爲什麽要鑽入迷魂陣中去自己騙自己？我們現在的時代許不許我們效顰於Bourgeois強自舞文弄墨呢？我們怎樣能夠問心無愧？專就文藝而論，這究竟是不是一個文藝的修行者所應走的正路？

北京的周作人先生及他的Cycle北新書局及大學堂裏唸書的他們的生活也許本來就奏着那樣的Rhythm纔有那樣的文藝出現。對於他們的生活，我們是不宜過問但是沒有趣味的我們，而且不幸而吸不着北京那種空氣的我們，我們是不能不有所反省。

但是我們只要一加反省，就一定對於那些趣味家的態度感着不滿，第一，他們的態度是游

玩的，不誠實的；這是由趣味那東西的本性可以明白的。第二，他們常把自己沒入於瑣碎的現象之中而以感着所謂趣味爲目的，他們不能把一個個的現象整個的全體觀察，所以他們的態度是非藝術的。

我們同着小朋友遊行過的人，每每會感到一種偶然的不快，就是遇着街上有什麼特別事故的時候，小朋友總要鑽進裏面去遊玩半天，把你撇在街頭不理，一定過些時候纔欣欣然跑出來。小朋友是在尋找趣味，他是不知道觀察的方法，他是忘記了一切，當然也忘記了他的老朋友。這種態度是享樂的而不是藝術的。

至於那些胡說霸道的批評，做那些文字的人根本是沒有藝術的良心的。他們只是憑自己的一知半解或憑自己劣等的感情，出出風頭，報報恩怨的。這種行爲畢竟是無益於己，無損於人，時間到臨的時候，他們終須抱頭鼠竄，隱跡吞聲的。

綜觀數年來的新文學，我們不得不聯想到我們紛擾不甯的國事，因爲二者都是不曾立在

正當的基礎之上，不曾找着一個目標，天天總是在崎嶇的荒郊中亂竄亂走。現在已經是我們應該起來革命的時候！

我們應該反省，我們不應該儘管在崎嶇的荒郊中亂走亂竄。我們要立在正當的基礎之上，我們要找着我們的目標。我們要明白我們以前把可惜的光陰在荒淫中虛擲了，我們不曾去求過目標，我們簡直不曾努力過。我們現在是應當努力，努力本身便是有價值的，不努力便是墮落，便是死。

我們應該反省我們不應當自己騙自己，也不應當受他人的騙。我們要拿出勇氣來打倒這種不誠實的，非藝術的態度。這幾年來在荒淫中把精力消耗了的我們，應當向着目標加倍的努力。我們應當恢復純粹的表現的要求，我們應當仍努力於新的形式與新的內容之創造。

眞誠的同志們！永遠的同道者！我們起來，打倒一切不誠實的，非藝術的態度！我們要看淸楚時代的要求，要不忘記文藝的本質！我們要完成我們的文學革命！

【介紹】

成仿吾爲創造社的唯一的批評家，其批評尖銳而刻薄，頗爲當時文壇所側目。

本書所選「新文學之使命」「眞的藝術家」等俱爲其初期所作；而「革命文學與他的永遠性」及「完成我們的文學革命」等則爲後期所作，由此可以看到成氏思想的分界。

知道自己

我們應該傷心，十二分的傷心！我們處在這樣的一個有意義的時代，我們住在處於這樣有意義的時代的中國，我們以文學家自命的我們，以作家自命的我們，卻不見有一篇代表時代的作品，不見有一篇代表這時代的中國的作品！

從前希臘古代有一句格言說道：Γνωθισεαυτον 意思是「知道你自己！」這句話我們不妨用來作現在我們底格言，因爲我們統統是不知道自己！

聽了我這句話，你要是反駁地說道「我怎麼不知道自己？我知我自己是人，我知道我自己

是中國人！」那你便是在詭辯！那你這種不願意自己的小資產階級的傲骨，使你到死都不知道你自己！

我所說的「知道你自己，」不是要你知道你自己是人或是中國人，我是要你知道你自己是甚麼時代的人或是甚麼時代的中國人。

到底我們所處的是甚麼時代？在這兒，我們用不着詳細來解說，我們只須簡簡單單地一看事實便能立刻明白。我們只簡簡單單看我們中國底事實：帝國主義對於我們的侵略：屢次劇烈的慘案，我們偉大的罷工運動，政治上出人意料的突變，空前未有的屠殺，歷史上第一次的大暴動——我們只要睜開眼睛去看，不知道有多少向我們說明時代的事實。我們只要睜開眼睛去看，我們立刻可以明白我們是甚麼時代的人。

然而，我們不願意去看，我們一點也不願意睜一睜我們底眼睛，我們只知道作夢，我們只矜持着我們底朦朧朦朧又朦朧，不怕時代怎樣的擺在我們底面前，不怕時代怎樣的在招致我們，

我們却只是不管，不管，不管！

這樣，當然我們永遠不會知道我們是甚麼時代的人，永遠不會產生時代的作品。

我們處在這樣的一個時代，許多血淋淋的大事件在我們面前滾來滾去，我們要是文藝的作家，我們就應該把這些事件一一地表現出來，至少也應該有一番描寫或一番記錄。我們要眞是以文學作家自命，那我們就應該這樣。因爲一個文學作家決不是寫一寫自家底生活所可了事，也決不是唱一唱無可奈何的哀歌所可了事；文學作家是要把捉住他底時代，是要用直觀來把時代一切偉大的事實包括在他底作品之中。這兒沒有甚麼 Spieltrieb，沒有甚麼 Jendemots 沒有甚麼 InsPirolon，沒有甚麼「爲藝術而藝術」，這兒只有研究，只有體驗，只有下刻苦的工夫。

我們，自命爲文學作家的我們，有一個最大的病症，便是不能吃苦！譬如上海這個地方，要算是最複雜的一個都會。我們要細細地考察和分析時，那我們底眼前不知道要湧現出多少刺激

我們的材料士豪劣紳，買辦階級資本主義走狗：：應有盡有；公司，酒店，旅館，娛樂場：：應有盡有！工人。苦力，乞丐，娼妓：：應有盡有；工廠，牢獄，巡捕房，貧民窟：：應有盡有——眞是說不盡，說不盡！這些材料都在我們底眼前，我們可以用來製造種種的文學，或是曝露，或是敍述，或是宣傳，或是煽動，任何方面都可以使我們寫出偉大的和強有力的作品出來。况且歷史上最動人的事件像五卅件等等也都是發生在上海，使我們受刺激的地方不知道有多少多少！但是奇怪！我們常住在上海，我們所有的文學家都聚會在上海，然而不見有一篇那樣的作品！住在這樣的一個都會，我們底文學作品反而是些不成器的讚美自然和無聊的陶醉戀愛的斷簡殘篇。這眞是一樁怪事！我眞不知道我們底文學家都在怎樣生活！我們底文學家都在作些甚麽！或者那些讚美自然和陶醉戀愛是我們文學家和他底愛人遊公園時所得的靈感，那麽，我們底文學家眞算是健忘又健忘了呢！上海底公園是誰的？上海底公園是怎樣有的？這層，我們倒不能不佩服我們文學家與現實隔絕的本領了！總而言之，統而言之，我們只顧個人享樂，不顧考察我們底經會和分析我

們底環境，我們最大的病症便是不能吃苦，

「吃苦罷！」我覺得在我們中間有提出這個口號的必要。

但是，我們却要禁止傷感，禁止愁觀。我們底態度要和炭坑裏與生死奮鬥的工人一樣：除了緊張和嚴肅沒有別的。我們須得深深地懺悔，深深地反省。現在的自然已經用不着我們讚美，戀愛也用不着我們陶醉。我們今後所有的時間已經由個人的而轉變爲大衆的，由安靜的而轉變爲鬥爭的了。我們要是不想在這種時間中生活，那我們只有去死，只有去自殺。

我們已經只是朦朧朦朧，便是作夢，作夢便是糊塗。我們不曾知道我們是甚麼時代的人。我們不曾知道我們自己。

我們要吃苦！我們要知道我們自己！

一五，三月，一九二八

致法國友人摩南書

摩南（Wonin）至友：

現在正是春末夏初的時候了。這時正是去年我們在廣州分手的時候，光陰畢竟是很快的，這一年中我們幾個同人底離散和我們中國時局底變遷，都足以使人吃驚。我接到你底信一直到現在纔復，一半是我底疎懶，一半也實在因爲生活不曾安定，又常被病痛所苦。你是知道的，生在現在這個時代的人已經不幸，生在現在這個時代的中國人更是最大的不幸。我對你底信所以遲復的原因，還望你能了解，並望你能原諒。

你寄我的報章都已收到，蒙你論列到中國現在的詩人。提出沫若和我。我底「弔羅馬」更蒙你譯成法文，並附上了註釋，沫若底「星空」也勞你很費力氣翻譯了。你對我們的這種熱心與誠意，我先在這裏給你致謝。

近來我們幾個人底行蹤都像是秋風中的黄葉，已經分散在各方了。沫若已置身政治，達夫在最近期間內因病赴日本修養，仿吾尙居廣東，我則暫留上海繼續着孤獨而流浪的半生不死的生活。回想起去年我們在廣州聚首，眞是有如隔世。你大槪還記得我們有一次在一座茶樓上談心，你像是完全侵迷在我們中國南方——不，廣東特有的那種茶樓的趣味裏，那對於你特別是一種異邦情調。我們曾談到那種種的問題。談到法國近代的文藝，談到中國近代的文藝，談到法國最近社會思想的趨勢，談到中國最近社會思想的趨勢，談到日本，談到德國，並且談到呻吟於法國壓力之下的安南！你對於我們中國目前的革命抱着無窮的希望，你對於我們幾個從事文學的朋友也抱着無窮的希望。你曾問到我們各人自己所打算的自己生命的前途，你也曾說

到你自己你最後結束的一句話，使我至今不能忘掉，你說「無論如何，現今的時代，是革命的時代，我們都要革命！」

好的朋友，「我們都要革命！」你這句話常留在我底心裏，並且常使我發生着很慚愧的反省。我總覺得我是過於偏向個人的傷感方面去了，一年來我很想在我這個缺點上作一番補救工夫，近來的心境似乎比較去年時變遷了許多。這固然由於中國環境底刺激，而其實你那句話也給我暗示不少。

我覺得文藝家最應該注重的便是「Now」與「Here」。一個文藝家決不能忘記他所處的時代與地域。固然，我們知道世界上的事物是隨着時間變易的，世界決沒有不朽的律理；但是這個我們卻不應該去顧慮。譬如但丁底作品完全是以宗教的信仰作背景，中國屈原底詩中滿塡着懷念君主的單思病的呻吟，這些都是爲近代所不容許的思想，但是但丁屈原並不因此而失去他們底價值。這就因爲文藝底本質是作者底感情，不怕他所表現的思想在近代已完全

過去，不怕他所用的工具（文字等）在近代已經視爲簡陋或已經死去，但是他底感情卻是有永久性的，文藝所以被稱爲不朽，被稱爲超越時間空間者也正在此。思想不過是時代底產物，我們既了解了作家底時代，便不能因爲他底思想與現代不合而竟抹殺到作家底本身；不但不能抹殺，反而爲他能代表某個時代，卻使他底價值更形增高。不過這裏所說的價值，只是歷史的價值。即就擺倫來說，他底影響自然是很大，廣果崇拜他，維尼崇拜他，歌德崇拜他，許多許多詩人想學他，但這些崇拜他想學他的人都是因爲和他底時代相近的原故。我們現在對於擺倫卻只承認他是他那個時代的代表者，只能承認他歷史上的價值。我們這時代所要求的革命家卻決不是擺倫，擺倫式的革命詩人還不外以個人爲中心，還不外是一種英雄式的破壞者。這種思想表現出的行爲固然可以幫助希臘獨立，但也可以成 Don Quixotte 式的騎士，對於現代卻不特無益反而有害了。

處在我們現代的文藝家正應該明白自己所處的時代與地域。現代決不是個人的時代，個

人的時代早已成爲過去。文學史上自浪漫派以來都是個人的文學，一直到了頹廢派，個人主義算是達到了熟爛的時期，正和現在的巴黎代表最末的拉丁文明一樣。在藝術上來說，正如中國古詩人詩中所說的「夕陽無限好，只是近黃昏。」在文藝家本身上來說，結果只是走上了「自殺」與「滅亡」的一條路。這正因爲浪漫派的時代，個人主義還可以存在，像擺倫一類的人物也正可以作他英雄的事業，及至到了近代，社會已不能容許這種個人主義的行動，所以擺倫式的人物便再也不能產生，要在近代履行個人主義，那是只有在珈琲館，只有在賭博場，只有慢性或不慢性的自殺了。我們據此可以得到一個很大的覺悟，可以明白現代個人的文藝家已失去了牠底權威。我們所以要求的是民衆文藝家，是置身於普羅列搭利亞中的文藝家。我們願把文藝獻給民衆，去安慰他們底靈魂與鼓舞他們底勇氣；我們不願使文藝被資本家或已成階級去買充作他們底阿片烟和侍妾。這纔正是抬高文藝底價值，並且對於文藝的尊崇要在「爲藝術而藝術」的人們以上。

我們只能認定我們底時代，我們要是顧慮到我們現在的文藝，在將來要成過去，那也是毫無益處的。不怕現代所要求的文藝在將來的估價如何，但是只要我們是用真實感情創作出的作品，那就在很遠很遠的將來，我們底作品還要隨着我們的感情而存在。這也是現代文藝家應該有的一種信心。

在法國現在還存在兩個文學家，享利龍比斯（H.Badusse）與羅曼羅郎（R.Rolland）：這兩個人在中國也常被人提起的。當我還沒有離法國時，他們兩個曾處於極相反對的地位，我想現在他們底態度也必定沒有變更。若依我來評論，龍比斯纔是現代的文學家，他知道文藝不能脫離時代，文藝家把自己底生活與藝術合而為一，他知道文藝家對於時代的重要，他更知道現在是民衆的時代，是反抗壓迫階級的時代，他確是實行作他底活動了。羅郎底思想恰恰相反，但依我看來，羅郎已經是一個在現代落伍的文學家了。他很安適的住在瑞士底湖邊，他閉着眼睛不願看現在無量數的壓迫階級，他只追想着過去的「英雄」在過着他天才崇拜狂的迷

癱，他一面與保守印度貴族階級的太戈兒相周旋，一面又仰慕着那用無聊的無抵抗不合作主義斷送了印度的甘地：總之他還不了解他所處的時代，他確是已經落伍的了。法國現代文藝最大的危險便是個人主義流毒很深，雖然文藝家之多正可以同巴黎地道車中那些時裝婦女的人數相比擬，但是可惜結果也只等於那些時裝的婦女能了。我以爲要使法國文壇產生眞正時代的作品，第一先要肅淸 Decadent 式的個人主義。

上面講了許多話，其實我自己還是一個空有理想的懶惰者。不過我這許多見解都是一年來所變化的，並且我可以對你說我們幾個朋友都差不多有一致的傾向；沫若不用說了，仿吾也在作着實際的工作，就是病弱的達夫也改變了他底作風了。還有如木天雖然還住在北京，但是他底思想必沒有甚麽觸悟的。

蒙你問到我們底作品，一年來沫若出了他自己生活敍述的「橄欖」，仿吾出了他的批評集「使命」，木天出了他的詩集「旅心」，達夫却出了他一厚册的全集。我自己的「聖母像前」

出版後現又預備了「死前」。朋友，你知道我「死前」這個名目的用意麼？我是極力想使我一向趨向於個人傷感方面的藝術完全死去，我在希望我底新生。所以我這書中的「遺囑」付說：

最好能到我墓前常逃我死前的疲倦，
好使我，使我常在墓中感着悔恨，不安。朋友，我請你，請你希望我死罷！

你底朋友
王獨清
二〇，五月，一九二七

五月二十日譯出

【介紹】

致法國友人摩南書

王獨清爲創造社詩人及劇作家。

其思想首先是傾向頹廢派的浪漫主義的，後來漸漸趨爲積極的社會主義者了。本書所選的「知道自己」及「致法國友人摩南書」爲其思想已轉變後所作。

王氏所作文藝論文不多，此篇亦可見到他主張之一般。

文藝上的寬容

英國伯利（Bury）教授著思想自由史第四章上有幾句話道，「新派對於（羅馬）教會的反叛之理智上的根據，是私人判斷的權利，便是宗教自由的要義。但是那改革家只對於他們自己這樣主張，而且一到他們將自己的信條造成了之後，又將這主張取消了。」這個情形不但在宗教上是如此，每逢文藝上一種新派起來的時候，必定有許多人，——自己是前一次革命成功的英雄，拿了批評上的許多大道理，來堵塞新潮流的進行。我們在文藝的歷史上看見這種情形的反復出現，不免要笑，覺得聰明的批評家之稀有，實不下於創作的天才。主張自己的判斷的權利而不承認他人中的自我，爲一切不寬容的原因，文學家過於尊信自己的流別，以爲是唯一

的「道」至於蔑視別派為異端雖然也無足怪，然而與文藝的本性實在很相違背了。

文藝以自己表現為主體以感染他人為作用，是個人的而亦為人類的，所以文藝的條件是自己表現，其餘思想與技術上的派別都在其次，——是研究的人便宜上的分類，不是文藝本質上判分優劣的標準。各人的個性既然是各各不同，（雖然在終極乃有相同之一點，即是人性）那麼表現出來的文藝，當然是不相同。現在倘若拿了批評上的大道理要去強迫統一，即使這不可能的事情居然實現了，這樣文藝作品已經失了他唯一的條件，其實不能成為文藝了。因為文藝的生命是自由不是平等，是分離不是合併，所以寬容是文藝發達的必要的條件。

然而寬容決不是忍受。不濫用權威去阻遏他人的自由發展是寬容，任憑權威來阻遏自己的自由發展而不反抗是忍受。正當的規則是，當自己求自由發展時對於迫壓的勢力，不應取忍受的態度；當自己成了已成勢力之後，對於他人的自由發展，不可不取寬容的態度。聰明的批評家自己不妨屬於已成勢力的一分子，但同時應有對於新興潮流的理解與承認。他的批評是印

象的鑑賞，不是法理的判決，是詩人的而非學者的批評。文學固然可以成爲科學的研究，但只是已往事實的綜合與分析，不能作爲未來的無限發展的軌範。文藝上的激變不是破壞（文藝的）法律，乃是增加條文：譬如無韻詩的提倡，似乎是破壞了「詩必須有韻」的法令，其實他只是改定了舊時狹隘的範圍，將他放大，以爲「詩可以無韻」罷了。表示生命之顫動的文學，當然沒有不變的科律；歷代的文藝在他自己的時代都是一代的成就，在全體上只是一個過程；要問文藝到什麼程度是大成了，那猶如問文化怎樣是極頂一樣，都是不能回答的事，因爲進化是沒有止境的。許多人錯把全體的一過程認做永久的完成，所以纔有那些無聊的爭執，其實只是自擾，何不將這白費的力氣去做正當的事，走自己的路程呢。

近來有一羣守致的新學者，常拿了新文學家的「發揮個性，注重創造」的話做擋牌，以爲他們不應該「而對於爲文言者仇讎視之」；這意思似乎和我所說的寬容有點相像，但其實是全不相干的。寬容者對於過去的文藝固然予以相當的承認與尊重，但是無所用其寬容，因爲這

稱文藝已經過去了，不是現在的勢力所能干涉，便再沒有寬容的問題了。所謂寬容乃是說已成勢力對於新興流派的態度，正如壯年人的聽任青年的活動：其重要的根據，在於活動變化是生命的本質，無論流派怎麼不同，但其發展個性注重創造，同是人生的文學的方向，現象上或是反抗，在全體上實是繼續，所以應該寬容，聽其自由發育，若是「爲文言」或擬古（無論擬古典或擬傳奇派）的人們，既然不是新興的更進一步的流派，當然不在寬容之列。——這句話或者有點語病，當然不是說可以「仇讎視之」，不過說用不着人家的寬容罷了。他們遵守過去的權威的人背後得有大多數人的擁護，還怕誰去迫害他們呢。老實說，在中國現在文藝界上寬容舊派還不成爲問題，倒是新派究竟已否成爲勢力，應否忍受舊派的迫壓，却是未可疎忽的一個問題。

臨末還有一句附加的說明，舊派的不在寬容之列的理由，是他們不合發展個性的條件。服從權威正是把個性汩沒了，還發展什麼來。新古典派——並非英國十八世紀的——與新傳奇派，是融和而非模擬，所以仍是有個性的。至於現代的古文派，却只有一個擬古的通性罷了。

貴族的與平民的

關於文藝上貴族的與平民的精神這個問題，已經有許多人討論過，大都以為平民的最好，貴族的是全壞的。我自己以前也是這樣想，現在却覺得有點懷疑。變動而相連續的文藝，是否可以這樣截然的劃分；或者拿來代表一時代的趨勢，未嘗不可，但是可以這樣顯然的判出優劣麼？我想這不免有點不妥，因為我們離開了實際的社會問題，只就文藝上說，貴族的與平民的精神，都是人的表現，不能指定誰是誰非，正如規律的普遍的古典精神與自由的特殊的傳奇精神，雖似相反而實並存，沒有消滅的時候。

人家說近代文學是平民的，十九世紀以前的文學是貴族的，雖然也是事實，但未免有點皮

相在文藝不能維持生活的時代，固然只有那些貴族或中產階級纔能去弄文學，但是推上去到了古代，却見文藝的初期又是平民的了。我們看見史詩的歌詠神人英雄的事跡，容易誤解以為「歌功頌德」是貴族文學的濫觴，其實他正是平民的文學的真鼎呢。所以拿了社會階級上的貴族與平民這兩個稱號，照着本義移用到文學上來，想劃分兩種階級的作品，當然是不可能的事。即使如我先前在「平民的文學」一篇文裏用普遍與真摯兩個條件去做區分平民的與貴族的文學的標準，也覺得不很妥當。我覺得古代的貴族文學裏并不缺乏真摯的作品，而真摯的作品便自有普遍的可能性，不論思想與形式的如何。我現在的意見以為在文藝上可以假定有貴族的與平民的這兩種精神，但只是對於人生的兩樣態度，是人類共通的，並不專屬於某一階級，雖然他的分布最初與經濟狀況有關，——這便是兩個名稱的來源。

平民的精神可以說是淑本好耳所說的求生意志，貴族的精神便是尼采所說的求勝意志了。前者是要求有限的平凡的存在，後者是要求無限的超越的發展；前者完全是入世的，後者却

乎有點出世的了。這些渺茫的話，我們倘引中國文學的例，略略比較，就可以得到具體的釋解。中國漢晉六朝的詩歌，大家承認是貴族文學，元代的戲劇是平民文學。兩者的差異，不僅在於一是用古文所寫，一是用白話所寫，也不在於一是士大夫所作，一是無名的人所作，乃是在於兩者的人生觀的不同。我們倘以歷史的眼光看去，覺得這是國語文學發達的正軌，但是我們將這兩者比較的讀去，總覺得對於後者有一種漠然的不滿足。這當然是因個人的氣質而異，但我同我的朋友疑古君談及，他也是這樣感想。我們所不滿足的，是這一代裏平民文學的思想，太是現世的利祿的了，沒有超越現代的精神；他們是認人生只是太樂天了，就是對於現狀太滿意了。貴族階級在社會上憑藉了自己的特殊權利，世間一切可能的幸福都得享受，更沒有什麼歆羨與留戀，因此引起一種超越的追求，在詩歌上的隱逸神仙的思想即是這樣精神的表現。至於平民，於人們應得的生活的悅樂還不能得到，他的理想自然是限於這可望而不可即的貴族生活，此外更沒有別的希冀，所以在文學上表現出來的是那些功名妻妾的團圓思想了。我並不想因此來判

分那兩種精神的優劣，因爲求生意志原是人性的，只是這一種意志不能包括人生的全體，却也是自明的事實。

我不相信某一時代的某一傾向可以做文藝上永久的模範，但我相信眞正的文學發達的時代必須多少含有貴族的精神。求生意志固然是生活的根據，但如沒有求勝意志叫人努力的去求「全而善美」的生活，則適應的生存容易是退化的而非進化的了。人們贊美文藝上的平民的精神，却竭力的反對舊劇，其實舊劇正是平民文學的極峯，只因他的缺點太顯露了，所以遭大家的攻擊。貴族的精神走進歧路，要變成威廉第二的態度，當然也應該注意。我想文藝當以平民的精神爲基調，再加以貴族的洗禮，這總能夠造成眞正的人的文學。倘若把社會上一時的階級爭鬥硬移到藝術上來，要實行勞農專政，他的結果一定與經濟政治上的相反，是一種退化的現象，舊劇就是他的一個影子。從文藝上說來，最好的事是平民的貴族化——凡人的超人化，因爲凡人如不想化爲超人，便要化爲末人了。

文藝的統一

在文學旬刊第四十一期雜談上見到鄭振鐸君的一節話，很有意思。他說：

「鼓吹血和淚的文學，不是便叫一切的作家都棄了他素來的主義，齊向這方面努力；也不是便以為除了血和淚的作品以外，更沒有別的好文學。文學是情緒的作品。我們不能強歡樂的人哭泣，正如不能叫那些哭泣的人強為歡笑。」

許華天君在學燈上創作底自由一篇文章裏，也曾有幾句話說得很好，

「我想文學的世界裏，應當絕對自由。有情感忍不住了須發洩時，就自然給他發洩出來罷了。千萬不用有人來特別製定一個樊籬，應當個個作者都須在樊籬內寫作。在我們看起來現世

是萬分悲哀的了；但也說不定有些睡在情人膝頭的人，全未覺得呢？你就不准他自由創作情愛的詩歌麼？推而極之，我們想要哭時，就自由的哭罷，有人想要笑時，就自由的笑罷。誰在文學的世界上，規定只准有哭的作品而不准有笑的作品呢？」

以上所說的話都很確當，足以表明文藝上統一的不應有與不可能，但是世間有一派評論家，憑了社會或人類之名，建立社會文學的正宗，無形中厲行一種統一。在創始的人，如居友，別林斯奇，託爾斯泰等，原也自成一家言，有相當的價值，到得後來，却正如凡有的統一派一般，不免有許多流弊了。近來在平民第一百九期上見到馬慶川君的文學家底愉快與苦悶，他的論旨現在沒有關係可以不必討論，其中有一節話却很可以代表這一派的極端的論調。他說：

「……若不能感受這種普遍的苦悶，安慰普遍的精神，只在自己底抑鬱牢騷上做工夫，那就空無所有。因為他所感受的苦悶，是自己個人底境遇；他所得到的愉快，也是自己個人底安慰，全然與人生無涉。換句話說，他所表現的不過是著者個人底榮枯，不是人類公同的感情。」

這一節裏的要點是極端的注重人類共同的感情而輕視自己個人的感情，以爲與人生無涉。「其實人類或社會本來是個人的總體，抽去了個人便空洞無物，個人也只在社會中纔能安全的生活，離開了社會便難以存在，所以個人外的社會和社會外的個人都是不可想象的東西，」至於在各個人的生活之外去找別的整個的人生，其困難也正是一樣。文學是情緒的作品，而著者所能最切迫的感到者又只有自己的情緒，那麼文學以個人自己爲本位，正是當然的事。個人既然是人類的一分子，個人的生活即是人生的河流的一滴，個人的感情當然沒有與人類不共同的地方。在現今以多數決爲神聖的時代，習慣上以爲個人的意見以至其苦樂是無足輕重的，必須是合唱的呼噪始有意義，這種思想現在雖然仍有勢力，却是沒有道理的。一個人的苦樂與千人的苦樂，其差別只是數的問題，不是質的問題；文學上寫千人的苦樂固可，寫一人的苦樂亦無不可，這都是著者的自由，我們不能規定至少須寫若干人的苦樂纔算合格，因爲所謂普遍的感情，乃是質的而非數的問題，個人所感到的愉快或苦悶，只要是純眞切迫的，便是普遍的感

情，卽使超羣衆的一時的感受以外，也終不損其爲普遍。反過來說，迎合社會心理，到處得到歡迎的禮拜六派的小册子，其文學價値仍然可以直等於零。因此根據爲人生的藝術說，以社會的意義的標準來統一文學，其不應與不可能還是一樣。據我的意見，文藝是人生的，不是爲人生的，是個人的，因此也卽是人類的；文藝的生命是自由而非平等，是分離而非合併。一切主張倘若與這相背，無論憑了什麼神聖的名字，其結果便是破壞文藝的生命，造成呆板虛假的作品，卽爲本主張頹廢的始基。歐洲文學史上的陳跡，指出許多同樣的興衰，到了二十世紀纔算覺悟，不復有統一文學潮流的企畫，聽各派自由發展，日益趨於繁盛。這個情形很足供我們的借鑑。我希望大家捨了統一的空想，去各行其是的實地工作，做得一分是一分，這纔是充實自己的一生的道路。

【介紹】

周作人爲魯迅之弟，北大教授，中國第一流的散文作家。

周氏初期的文藝論文「自己的園地」一册，此時頗爲當時文壇所傳誦，本書三篇，都選自「自己的園地」中者。

文藝的統一

從牯嶺到東京

一

有一位英國批評家說過這樣的話：左拉因爲要做小說，纔去經驗人生；托爾斯泰則是經驗了人生以後纔來做小說。

這兩位大師的出發點何其不同，然而他們的作品卻同樣的震動了一世！左拉對於人生的態度至少可說是「冷觀的」，和托爾斯泰那樣的熱愛人生，顯然又是正相反；然而他們的作品卻又同樣是現實人生的批評和反映。我愛左拉，我亦愛托爾斯泰；我曾經熱心地——雖然無效地而且很受誤會和反對，鼓吹過左拉的自然主義，可是到我自己來試作小說的時候，我卻更近

於托爾斯泰了。自然我不至於狂妄到自擬於托爾斯泰；並且我的生活我的思想，和這位俄國大作家也並沒幾分的相像；我的意思只是：雖然人家認定我是自然主義的信徒，——現在我許久不談自然主義了，也還有那樣的話，——然而實在我未嘗依了自然主義的規律開始我的創作生涯；相反的，我是真實地去生活，經驗了動亂中國的最複雜的人生的一幕，終於感得了幻滅的悲哀，人生的矛盾，在消沉的心情下，孤寂的生活中，而尚受生活執著的支配，想要以我的生命力的餘燼從別方面在這迷亂灰色的人生內發一星微光，於是我就開始創作了，我不是為的要做小說，然後去經驗人生。

在過去的六七年中，人家看我自然是一個研究文學的人，而且是自然主義的信徒，但我真誠地自白：我對於文學並不是那樣的忠心不貳。那時候，我的職業使我接近文學，而我的內心的趣味和別的許多朋友——祝福這些朋友的靈魂——則引我接近社會運動。我在兩方面都沒專心；我在那時並沒想起要做小說，更其不曾想到要做文藝批評家。

二

一九二七年夏，在牯嶺養病，同去的本有五六個人，但後來他們都陸續下山，或更向深山探訪名勝去了，只賸我一個病體在牯嶺。每夜受失眠症的攻擊。靜聽山風震撼玻璃窗格格地作響，我捧着發脹的腦袋讀梅德林克(M.Maeterlinck)的論文集"The Buried Temple"短促的夏夜便總是這般不合眼的過去。白天裏也許譯幾篇小說，但也時時找尚留在牯嶺或新近來的幾個相識的人談話。其中有一位是「肺病第二期」的雲小姐，「肺病第二期」對於這位雲小姐是很重要的；不是為的「病」確已損害她的健康，而是為的這「病」的黑影的威脅使得雲小姐發生了時而消極時而興奮的動搖的心情。她又談起她自己的生活經驗，這在我聽來，彷彿就是中古的 Romancs ——並不是說牠不好，而是太好，對於這位「多愁多病」的雲小姐——人家這樣稱呼她——我發生了研究的興味。她說她的生活可以作小說。那當然是。但我不得不聲明，我的已作的三部小說——幻滅，動搖，追求中間絕對沒有雲小姐在內；或許有像她那樣性

洛的人，但沒有她本人因為許多人早在那裏猜度小說中的女子誰是雲小姐，所以我不得不在此作一負責的聲明，然而也是多麼無聊的事！

可是要做一篇小說的意思，是在牯嶺的時候就有了，八月底回到上海，妻又病了，然而我在伴妻的時候，寫好了幻滅的前半部。以後，妻的病好了，我獨自住在三層樓，自己禁閉起來，這結果是完成了幻滅和其後的兩篇——動搖和追求，前後十個月，我沒有出過自家的大門；尤其是寫幻滅和動搖的時候，來訪的朋友也幾乎沒有；那時除了四五個家裏人，我和世間是完全隔絕的。我是用了「追憶」的氣分去寫幻滅和動搖；我只注意一點：不把個人的主觀混進去，並且要使幻滅和動搖中的人物對於革命的感應是合於當時的客觀情形。

三

在寫幻滅的時候，已經想到了動搖和追求的大意，有兩個主意在我心頭活動：一是作成二十餘萬字的長篇，二是作成七萬字左右的三個中篇，我那時早已決定要寫現代青年在革命壯

潮中所經過的三個時期：(1)革命前夕的亢昂興奮和革命既到面前時的幻滅；(2)革命鬪爭劇烈時的動搖；(3)幻滅動搖後不甘寂寞尚思作最後之追求，如果將這三時期作一篇寫，固然可以；分爲三篇也未始不可以。因爲不敢自信我的創作力，終於分作三篇寫了；但尙擬寫第二篇時仍用第一篇的人物，使第三篇成爲斷而能續，這企圖在開始寫動搖的時候，而就放棄了；因爲幻滅後半部的時間正是動搖全部的時間，我不能不另用新人；所以結果只有史俊和李克是幻滅中的次要角色，而在動搖中則居於較重要的地位。

如果在最初加以詳細的計畫，使這三篇用同樣的人物，使事實銜接，成爲可離可合的三篇，或者要好些。這結構上的缺點，我是深切地自覺到的，卽在一篇之中，我的結構的懈鬆也是很顯然。人物的個性是我最用心描寫的；其中幾個特異的女子自然很惹人注意。有人以爲她們都有「模特兒」，是某人某人；又有人以爲像這一類的女子現在是沒有的，不過是作者的想像。我不打算對於這個問題有什麼聲辯，請讀者自己下斷語罷，並且幻滅，動搖，追求這三篇中的女子雖

然很多，我所著力描寫卻只有二型：靜女士，方太太，屬於同型；慧女士，孫舞陽，章秋柳，屬於又一的同型，靜女士和方太太自然能得一般人的同情——或許有人要罵她們不徹底，慧女士，孫舞陽，和章秋柳，也不是革命的女子，然而也不是淺薄的浪漫女子，如果讀者並不覺得她們可愛可同情，那便是作者描寫的失敗。

四

幻滅是在一九二七年九月中旬至十月底寫的，動搖是十一月初至十二月初寫的，追求在一九二八年的四月至六月間，所以從幻滅至追求這一段時間正是中國多事之秋，作者當然有許多新感觸沒有法子不流露出來。我也知道，如果我嘴上說得勇敢些，像一個慷慨激昂之士，大概我的讚美者還要多些；能但是我素來不善於痛哭流涕劍拔弩張的那一套志士氣慨，並且想到自己只能躲在房裏做文章，已經是可鄙的懦怯，何必再不自慚的偏要嘴硬呢？我就覺得躲在房裏寫在紙面的勇敢話是可笑的，想以此欺世盜名，博人家說一聲「畢竟還是革命的」，我

並不反對別人去這麼做，但我自己卻是一百二十分的不願意，所以我只能說老實話；我有點幻滅，我悲觀，我消沉，我很老實的表現在三篇小說裏，我誠實的自白幻滅和動搖中間並沒有我自己的思想，那是客觀的描寫；追求中間卻有我最近的——便是作這篇小說的那一段時間——思想和情緒，追求我基調是極端的悲觀；書中人物所追求的目的，或大或小，都一樣的不能如願，我甚至於寫一個懷疑派的自殺——最低限度的追求——也是失敗了的，我承認這極端悲觀的基調是我自己的，雖然書中青年的不滿於現狀，苦悶，求出路，是客觀的眞實。說這是我的思想落伍了罷，我就不懂為什麼像蒼蠅那樣向窗玻片盲撞便算是不落伍？說我只是消極，不給人家一條出路麼，我也承認的；我就不能自信做了留聲機吆喝著：「這是出路，往這邊來」！是有什麼價值，並且良心上自安的。我不能使我的小說中人有一條出路，就因為我既不願意昧着良心說自己以為不然的話，而又不是大天才能夠發見一條自信得過的出路來指引給大家。人家說這是我的思想動搖。我也不願意聲辯。我想來我倒並沒動搖過，我實在是自始就不贊成一年來許

多人所呼號吶喊的「出路」。這出路之差不多成爲「絕路」，現在不是已經證明得很明白？

所以幻滅等三篇只是時代的描寫，是自己想能夠如何忠實便如何忠實的時代描寫；說牠們是革命小說，那我就覺得很慚愧，因爲我不能積極的指引一些什麼——姑且說是出路罷！

因爲我的描寫是多注於側面，又因爲讀者自己主觀的關係，我就聽得着見好幾種不同的意見，其中有我認爲不能不略加聲辯者，姑且也寫下來能。

五

先講幻滅。有人說這是描寫戀愛與革命之衝突，又有人說這是寫小資產階級對於革命的動搖。我現在眞誠的說：兩者都不是我的本意。我是很老實的，我還有在中學校時做國文的習氣總是粘住了題目做文章的；題目是「幻滅」，描寫的主要點也就是幻滅。主人公靜女士當然是一個小資產階級的女子，理智上是向光明，「要革命的，」但感情上則每遇頓挫便灰心；她的灰心也是不能持久的，消沉之後感到寂寞便又要尋求光明，然後又幻滅；她是不斷的在追求，不斷

的在幻滅。她在中學校時代熱心社會活動，後來幻滅，則以專心讀書爲遁逃藪，然而又不耐寂寞，終於跌入了戀愛，不料戀愛的幻滅更快，於是她逃進了醫院，在醫院中漸漸的將戀愛的幻滅創傷平復了，她的理知又指引她再去追求，乃要投身革命事業。革命事業不是一方面，靜女士是每處都感受了幻滅；她先想幹政治工作，她做成了，但是幻滅；她又幹婦女運動，她又在總工會辦事，一切都幻滅。最後她逃進了後方病院，想一做件「問心無愧」的事，然而實在是逃避，是退休了。然而她也不能退休寂寞到底，她的追求憧憬的本能再復活時，她又走進了戀愛。而這戀愛的結果又是幻滅——她的戀人強連長終於要去打仗，前途一片灰色。

幻滅就是這麼老實寫下來的。我並不想嘲笑小資產階級，也不想以靜女士作爲小資產階級的代表；我只寫一九二七夏秋之交一般人對於革命的幻滅；在以前，一般人對於革命多少存點幻想，但在那時卻幻滅了；革命未到的時候，是多小渴望，將到的時候是如何的興奮，彷彿明天就是黃金世界，可是明天來了，並且過去了，後天也過去了，大後天也過去了，也——一切理想中的幸福

都成了廢票，而薪的痛苦卻一點一點加上來了，那時候每個人心裏都不禁嘆一口氣：「哦，原來是這麼一回事！」這就是來了幻滅。這是普遍的，凡是真心熱望着革命的人們都曾在那時候有過這樣一度的幻滅；不但是小資產階級，並且也有貧苦的工農。這是幻滅，不是動搖！幻滅以後，也許消極，也許更積極，然而動搖是沒有的。幻滅的人對於當前的騙人的事物是看清了的，他把牠一脚踢開；踢開以後怎樣呢？或者從此不管這些事；或者是另尋一條路來幹。只有尚執着於那事物而不能將牠看個澈底的，然後會動搖起來。所以在幻滅中，我只寫「幻滅」；靜女士在革命上也感得了一般人所感得的幻滅，不是動搖！

同樣的，動搖所描寫的就是動搖，革命鬬爭劇烈時從事革命工作者的動搖。這篇小說裏沒有主人公；把胡國光當作主人公而以為這篇小說是對於機會主義的攻擊，在我聽來是極詫異的，我寫這篇小說的時候，自始至終沒有機會主義這四個字在我腦膜上閃過。動搖的時代正表現著中國革命史上最嚴重的一期，革命觀念革命政策之動搖，——由左傾以至發生左稚病，由

救濟左稱病以至右傾思想的漸抬頭，終於爲大反動。這動搖，也不是主觀的，而有客觀的背景；我在動搖裏只好用了側面的寫法。在對於湖北那時的政治情形不很熟悉的人自然是茫然不知所云的，尤其是假使不明白動搖中的小縣城是那一個縣，那就更不會弄得明白。人物自然是虛構，事實也不盡是眞實；可是其中有幾段重要的事實是根據了當時我所得的不能披露的新聞訪稿的。像胡國光那樣的投機分子，當時很多，他們比什麼人都要左些，許多惹人議論的左傾幼稚病就是他們幹的，因爲這也是「動搖」中一現象，所以我描寫了一個胡國光，既沒有專注意他，更沒半分意思想攻擊機會主義。自然不是說機會主義不必攻擊，而是我那時卻只想寫「動搖」。本來可以寫一個比他更大更凶惡的投機派，但小縣城裏只配胡國光那樣的人，然而即使是那樣小小的，卻也殘忍得可怕：捉得了剪髮女子用鐵絲貫乳遊街然後打死。小說的功效原來在借部分以暗示全體，既不是新聞紙有聞必錄，也不同於歷史的不能放過巨奸大憝。所以動搖內只有一個胡國光；只這一個我覺得也很夠了。

方羅蘭不是全篇的主人公，然而我當時的用意確要將他作爲動搖中的一個代表。他和他的太太不同。方太太對於目前的太大的變動不知道怎樣去應付纔好，她迷惑而彷徨了；她又看出這動亂的新局面內包孕着若干矛盾，因而她又微感幻滅而消沉。她完全沒有走進這新局面新時代，她無所謂動搖與否。方羅蘭則相反；他和太太同樣的認不淸這時代的性質，然而他現充着黨部裏的要人，他不能不對付着過去，於是他的思想行動就顯得很動搖了。不但在黨務在民衆運動上，並且在戀愛上，他也是動搖的。現在我們還可以從正面描寫一個人物的政治態度，不必像屠格涅甫那樣要用戀愛來暗示；但描寫動搖中的代表的方羅蘭之無往而不動搖，那麼他和孫舞陽戀愛這一段描寫大概不是閑文了。再如果想到動搖所寫的是「動搖」，而方羅蘭是代表，胡國光不過是現象中間一個應有的配角，那麼，胡國光之不再見於篇末大概也是不足爲病罷。

我對於幻滅和動搖的本意只是如此；我是依這意思去做的並且還時時注意不要離開了

題旨，時時顧到要使篇中每一動作都朝着一個方向，都爲促成這總目的之有機的結構，如果讀者所得的印象而竟全都不是那麽一回事，那就是作者描寫的失敗了。

六

追求剛在發表中，還沒聽得什麽意見。但據看到第一二章的朋友說，是太沉悶。他們都是愛我的，他們都希望我有震懾一時的傑作出來，他們不大願意我有這纏綿幽怨的調子。我感謝他們的厚愛。然而同時我仍舊要固執地說，我自己很愛這一篇，並非愛牠做得好，乃是愛牠表現了我的生活中的一個苦悶的時期。上面已經說過，追求的著作時間是本年四月至六月，差不多三個月；這並不比動搖長，然而費時多至二倍，除去因事擱起來的日子，兩個月是十足有的，所以不能進行得快，就因爲我那時發生精神上的苦悶，我的思想在片刻之間會有好幾次往復的衝突，我的情緒忽而高亢灼熱，忽而跌下去，冰一般冷。這是因爲我在那時會見了幾個舊友，知道了一些痛心的事，——你不爲威武所屈的人也許會因親愛者的乖張使你失望而發狂。這些事將來

也許會有人知道的這使得我的作品有一層極厚的悲觀色彩，並且使我的作品有纏綿幽怨和激昂奮發的調子同時並在追求就是這麽一件狂亂的混合物。我的波浪似的起伏的情緒在筆調中顯現出來，從第一頁以至最末頁，

這也是沒有主人公的書中的人物是四類：王仲昭是一類，張曼青又一類，史循又一類，章秋柳，曹志方等又爲一類。他們都不甘昏昏沉沉過去，都要追求一些什麽，然而結果都失敗；甚至於史循要自殺也是失敗了的。我很抱歉，我竟做了這樣頹唐的小說，我是越說越不成話了。但是請恕我，我實在排遣不開。我只能讓牠這樣寫下來，作一個紀念；我決計改換一下環境，把我的精神蘇醒過來。

我已經這麽做了，我希望以後能夠振作，不再頹唐；我相信我是一定能的，我看見北歐運命女神中間的一個很莊嚴地在我面前，督促我，引導我向前！她的永遠奮鬥的精神將我吸引着向前！

七

最後，試一說我對於國內文壇的意見，或者不會引起讀者的討厭罷。

從今年起，煩悶的青年漸多讀文藝作品了；文壇上也起了「革命文藝」的呼聲，革命文藝當然是一個廣泛的名詞；於是有更進一步直捷說出明日的新的文藝應該是無產階級文藝。但什麼是無產階級文藝呢？似乎還不見有極明確的介紹或討論；因為一則是不便說，二則是難得說，我慚愧得很，不曾仔細閱讀國內的一切新的文藝定期刊，只就朋友們的談話中聽來，好像下列的幾個觀點是提倡革命文藝的朋友們所共通而且說過了的：（1）反對小資產階級的閑暇態度，個人主義；（2）集體主義；（3）反抗的精神；（4）技術上有傾向於新寫實主義的模樣。（雖然尚未見有可說是近於新寫實主義的作品。）

主張是無可非議的，但表現於作品上時，却亦不免未能適如所期許。就過去半年的所有此方向的作品而言，雖然有一部分人歡迎，但也有更多的人搖頭。為什麼搖頭？因為他們是小資產

階級麼？如果有人一定要拿這句話來閉塞一切自己檢查自己的路，那我亦不反對。但假如還覺得這麼辦是類乎掩耳盜鈴的自欺，那麼虛心的自己批評是必要的，我敢嚴正的說：多對於目下的「新作品」搖頭的人們，實在是誠意地贊成革命文藝的，他們並沒有你們所想像的小資產階級的惰性或執拗，他們最初對於那些「新作品」是抱有熱烈的期望的，然而他們終於搖頭，就因爲「新作品」終於自己暴露了不能擺脫「標語口號文學」的拘囿。這里就來了一個問題「標語口號文學」——注意這里所謂「文學」二字是廣義的，猶之Socialist literature一語內之literature——是否有文藝的價値。我們空口議論，不如引一個外國來爲例。一九一八年至二二年頃，俄國的未來派製造了大批的「標語口號文學」，他們向蘇俄的無產階級說是爲了他們而創造的，然而無產階級不領這個情，農民是更不客氣的不睬他們；反歡迎那在未來派看來是多少有些腐朽氣味的倍特尼和皮爾涅克，不但蘇俄的羣衆，莫斯科領袖們如布哈林，盧那却夫斯基，特洛斯基，也覺得「標語口號文學」已經使人討厭到不能忍耐了。爲什麼呢？

難道未來派的「標語口號文學」還缺少着革命的熱情嗎？當然不是的，要點是在人家來看文學的時候所希望的，並非僅僅是「革命情緒」。

我們的「新作品」即使不是有意的走入了「標語口號文學」的絕路，至少也是無意的擡了上去了。有革命熱情而忽略於文藝的本質，或把文藝也視爲宣傳工具——狹義的——或雖無此忽略與成見而缺乏了文藝素養的人們，是會不知不覺走上了這條路的。然而我們的革命文藝批評家似乎始終不曾預防到這一著。因而也就發生了可痛心的現象：被許爲最有革命性的作品却正是並不反對革命文藝的人們所嘆息搖頭了「新作品」之最初倘受人注意而其後竟受到搖頭，這便是一個解釋，不能專怪別人不革命。這是一個眞實，我們應該有勇氣來承認這眞實，承認這失敗的原因，承認改進的必要！

這都是關於革命文藝本身上的話，其次有一個客觀問題，即今後革命文藝的讀者的對象或者覺得我這問題太奇怪，但實在這不是奇怪的問題，而是需要用心研究的問題。一種新形式

新精神的文藝而如果沒有相對的讀者界，則此文藝非萎枯便只能成爲歷史上的奇蹟，不能成爲推動時代的精神產物，什麼是我們革命文藝的讀者對象？或許有人要說：被壓迫的勞苦羣衆。是的，我很願意我很希望，被壓迫的勞苦羣衆「能夠」做革命文藝的讀者對象但是事實上怎樣？請恕我又要說不中聽的話了。事實上是你對勞苦羣衆呼籲說「這是爲你們而作」的作品，勞苦羣衆並不能讀，不但不能讀，即使你朗誦給他們聽，他們還是不了解。他們有他們眞心欣賞的「文藝讀物，」便是灘簧小調花鼓戲等一類你所視爲含有毒質的東西。該是因此須得更努力作些新東西來給他們麼？理由何嘗不正確，但事實纔是事實他們還是不能懂得你的話，你的太歐化或是太文言化的白話，如果先要使他們聽得懂惟有用方言來做小說編戲曲，但不幸「方言文學」是極難的工作，目下尙未有人嘗試所以結果你的「爲勞苦羣衆而作」的新文學是只有「不勞苦」的小資產階級知識分子來閱讀了你的作品的對象是甲，而接受你的作品的不得不是乙；這便是最可痛心的矛盾現象！也許有人說「這也好；比沒有人看好些。」但這樣的

自解嘲是不應該有的罷！你所要喚醒而提高他們革命情緒的明明是甲，而你的爲此目的而作的作品卻又明明不能達到甲的面前。這至少也該說是能力的誤費罷？自然我不說竟可不作此類的文學，但我總覺得我們也該有些作品是爲了我們現在事實上的讀者對象而作的。如果說小資產階級都不革命，所以對他們說話是徒勞，那便是很大的武斷。中國革命是否竟可拋開小資產階級，也還是一個費人研究的問題。我就覺得中國革命的前途還不能全然拋開小資產階級。說這是落伍的思想，我也不願多辯；將來的歷史會有公道的證明。也是基於這一點，我以爲現在的「新作品」在題材方面太不顧到小資產階級了。現在差不多有這麼一種傾向：你做一篇小說爲勞苦羣衆的工農訴苦，那就不問如何大家齊聲稱你是革命的作家；假如你爲小資產階級訴苦，便幾乎罪同反革命。這是一種很不合理的事。現在的小資產階級沒有痛苦麼？他們不被壓迫麼？如果他們確是有痛苦被壓迫，爲什麼革命文藝者要將他們視同化外之民，不屑汚你們的神聖的筆尖呢？或者有人要說，「革命文藝」也描寫小資產階級青年的各種痛苦；

但是我要反問：曾有什麼作品描寫小商人，中小農，破落的書香人家……所受到的痛苦麼？沒有呢，絕對沒有！幾乎全國十分之六是屬於小資產階級的中國，然而牠的文壇上沒有表現小資產階級的作品，這不能不說是怪現象罷！這彷彿證明了我們的作家一向只忙於追逐世界文藝的新潮，幾乎成爲東施效顰，而對於自己家內有什麼主要材料這問題，好像是從未有過一度的考量

我們應該承認：六七年來的「新文藝」運動雖然產生了若干作品，然而並未走進羣衆裏去，還只是青年學生的讀物；因爲「新文藝」沒有廣大的羣衆基礎爲地盤，所以六七年來不能長成爲推動社會的勢力。現在的「革命文藝」則地盤更小，只成爲一部分青年學生的讀物，離羣衆更遠。所以然的緣故，即在新文藝忘記了描寫牠的天然的讀者對象。你所描寫的都和他們（小資產階級）的實際生活相隔太遠，你的用語也不是他們的用語，他們不能懂得你，而你卻怪他們爲什麼專看施公案，雙珠鳳等等無聊東西，硬說他們是思想太舊，沒有辦法；你這主觀的錯誤，不

也太利害了一點兒麼？如果你能夠走進他們的生活裏，懂得他們的情感思想，將他們的痛苦愉樂用比較不歐化的白話寫出來，那即使你的事實中包孕着絕多的新思想，也許受他們罵，然而他們會喜歡看你，不會像現在那樣掉頭不顧了。所以現在爲（新文藝）——或是勇敢點說，「革命文藝」的前途計，第一要務在使牠從青年學生中間出來走入小資產階級羣衆，在這小資產階級羣衆中植立了腳跟。而要達到此點，應該先把題材轉移到小商人中小農等等的生活。不要太多的新名詞，不要歐化的句法，不要新思想的說教似的宣傳，只要質朴有力的抓住了小資產階級生活的核心的描寫！

說到這里，就牽連了另一問題，即文藝描寫的技巧這問題。關於此點，有人在提倡新寫實主義。曾在廣告上看見太陽七月號上有一篇評論到新寫實主義的路，但未見全文，所以無從知道究屬什麼主張。我自己有兩年多不曾看西方出版的文藝雜誌，不知道新寫實主義近來有怎樣的發展；只就四五年前所知而言。（曾經在小說月報上有過一點介紹，大約是一九二四年的海

外文壇消息文題名俄國的新寫實主義）新寫實主義起於實際的逼迫；當時俄國承白黨內亂之後，紙張非常缺乏，定期刊物或報紙的文藝欄都只有極小的地位，又因那時的生活是緊張的疾變的，不宜於弛緩迂迴的調子，那就自然而然產生了一種適合的此種精神律奏和實際困難的文體，那就是把文學作品的章段字句都簡鍊起來，省去不必要的環境描寫和心理描寫，使成爲短小精悍，緊張，有刺激性的一種文體，因爲用字是愈省愈好，彷彿打電報，所以最初有人戲稱爲「電報體」，後來就發展成爲新寫實主義。現在我們已有此類作品的譯本，例如塞門諾夫的飢餓，雖然是轉譯，損失原來神韻不少，然而大概的面目是可以看得出來的

所以新寫實主義不是偶然發生的，也不是因爲要對無產階級說法，所以要簡鍊些。然而是文藝技巧上的一種新型，卻是確定了的。我們現在移植過來怎樣呢？這是個待試驗的問題。但有兩點是可以先來考慮一下的。第一是文字組織問題，照現在的白話文，求簡鍊是很困難的；求簡便入於文言化，這大概是許多人自己經驗過來的事。第二是社會活用語的性質這問題。那就是

說我們所要描寫的那個社會階級口頭活用的語言是屬於繁複拖沓的呢，或是屬於簡潔的。我覺得小商人說話是習慣於繁複拖沓的。幾乎可說是小資產階級全屬如此所以簡鍊了的描寫是否在使他們了解上發生困難，也還是一個疑問至於緊張的精神律奏，現在又顯然的沒有。

最為一般小資產階級所了解的中國舊有的民間文學，又大都是繁複緩慢的，姑以「說書」為例。你如果到過「書場，」就知道小資產階級市民所最歡迎的「說書人」是能夠把張飛下馬——比方的說——描寫至一二小時之久的那樣繁重細賦的描寫。

所以為要使我們的新文藝走到小資產階級市民的隊伍去，我們的描寫技術不得不有一度改造，而是否即是「向新寫實主義的路，」則尚待多方的試驗。

就我自己的意見說：我們文藝的技術似乎至少須先辦到幾個消極的條件，——不要太歐化，不要多用新術語，不要太多了象徵色彩，不要從正面說教似的宣傳新思想雖然我是這麼相信，但我自己以前的作品卻就全犯了這些毛病，我的作品，不用說只有知識分子看看的。

八

已經說的很多，現在來一個短短的結束罷。

我相信我們的新文藝需要一個廣大的讀者對象，我們不得不從青年學生推廣到小資產階級的市民，我們要聲訴他們的痛苦，我們要激動他們的情熱，

為要使新文藝走進小資產階級市民的隊伍，代替了施公案，雙珠鳳等，我們的新文藝在技巧方面不能不有一條新路；新寫實主義也好，新什麼也好，最要的是使他們能夠了解不厭倦悲觀頹喪的色彩應該消滅了，一味的狂喊口號也大可不必再繼續下去了，我們要有蘇生的精神，堅定的勇敢的看定了現實，大踏步往前走，然而也不流於魯莽暴躁。

我自己是決定要試走這一條路，追求中間的悲觀苦悶是被海風吹得乾乾淨淨了，現在是北歐的勇敢的運命女神做我精神上的前導。但我自然也知道自己能力的薄弱，沒有把文壇推進一個新基礎那樣的巨才，我只能依我自己的信念，盡我自己的能力做去，我又只能把我的意

見對大家說出來，等候大家的討論，我希望能夠反省的文學上的同道者能夠一同努力這個目標。

一九二八，七，一九，東京。

讀「倪煥之」

一

即使是善忘的人們，想亦不會忘記了十年前的今日曾經掀發「劃時代的「五四」運動誰也還能夠想像出或是清晰地回憶到那時候的初覺醒的人心的熱力！

現在是整整十年了！「五四」的壯潮所產生的一些「風雲兒」也早已歷盡了多少變幻！沿着「五四」的潮流而起，又跟着「五四」的潮流而下的那一班人，固不用說，便是當時的卓然的「中堅」却也很令人興感。病死的，殉難的，退休的，沒落的，反動的，停滯的，形形色色，都在歷史先生的跟前暴露了本相了。時代的輪子，毫無憐憫地傾軋了那些軟脊背的！只有腳力健者能

夠跟得上，然而大半還不是成了Outcast!

有一位朋友發表過這樣的意見：「許多人以爲自「五四」到現在是一綫的繼承着的，它是不同的顯明的兩個時代」他把「五卅」分爲另一偉大的時代而稱現代爲「第四期之前夜」我承認這個觀察是很對的，但是我們亦不能不承認，活躍於「五卅」前後的人在精神上雖然邁過了「五四」而前進，却也未始不是「五四」產兒中的最勇敢的幾個沒有了「五四，」未必會有「五卅」罷同樣地會未必有現在之所謂「第四期的前夜」罷歷史是這樣命定了的！

二

現在我們回過頭去看。高高地堆在那裏的這個偉大的「五四」的骸骨是些什麼呢？幾本翻譯的哲學書；幾卷「新」字排行的雜誌，其中並列着而且同樣地熱心鼓吹着各種衝突的「新思想」；幾本翻譯的法國俄國文學作品。新文學的提倡差不多成爲「五四」的主要口號，然

而反映這個偉大時代的文學作品並沒有出來。當時最有驚人色彩的魯迅的小說——後來收進吶喊裏的，在攻擊傳統思想這一點上，不能不說是表現了「五四」的精神，然而並沒反映出「五四」當時及以後的刻刻在轉變着的人心。吶喊中間有封建社會崩坍的響聲，有黏附着封建社會的老朽廢物的迷惑失措和垂死的掙扎，也有那受不着新思潮的沖激「不知有漢，無論魏晉」的老中國的暗陬的鄉村，以及生活在這些暗陬的老中國的兒女們，但是沒有都市，沒有都市中青年們的心的跳動。有人據此批評吶喊以為魯迅並沒表現了現代中國的人生，以為吶喊的主要情調是依戀感傷於封建思想的沒落：這種看法，却不公允。我曾經做過一篇論文，對於這些見解有所辯正：不料人家便說我是「捧魯迅」。現在我還是堅持我從前的意見，我還是以為吶喊所表現者，確是現代中國的人生，不過只是躲在暗陬裏的難得變動的中國鄉村的人生；我還是以為吶喊的主要調子是攻擊傳統思想，不過用的手段是反面的嘲諷。如果我們能夠冷靜地考量一下，便會承認中國鄉村的變色——所謂地下泉的活動，像有些批評家所確信的，只是

最近兩三年以來的事，而在吶喊的鄉村描寫發表的當時，中國的鄉村恰正是魯迅所寫的那個樣。再如果我們早冷靜地正視現實的，我們也應該承認即在現今，中國境內也還存在着不少吶喊中的鄉村，那些老中國的兒女們王統照最近發表的短篇「攪天風雪夢牢騷」便是一九二八年山東的一部份乡村的寫眞雖然我們不喜歡那中間的人物的囘顧感傷的心情，可是事實總是事實我們無法否認從吶喊的自序中，可以看見作吶喊中數篇時的魯迅頗帶些悲感的心情這也就說明了何以魯迅要在「五四」的前後特揀那死水似的鄉村來描寫，給樂觀太甚者一個深刻的反諷，同時也和那些被「五四」的怒潮所沖激的都市人生作一個辛辣的對照。我以爲我們應該這樣地去了解吶喊的內容雖然同時亦不能不指出吶喊是很遺憾地沒曾反映出彈奏着「五四」的基調的都市人生。

正像吶喊這題名的用意是在自敘中表白了一般傍徨的意義也可以在題辭的引用了離騷語句中看出來在傍徨中，有兩篇都市人生的描寫：幸福的家庭和傷逝。這兩篇塗着戀愛色彩

的作品，暗示的部分要比題面大得多。「五四」以後青年的苦悶，在這裏有一個顯明的告白，彈奏著「五四」的基調的都市的青年知識分子生活的描寫至少是找到了兩個例了。然而也正像吶喊中的鄉村描寫只能代表了現代中國人的一角，徬徨中這兩篇也只能表現了「五四」時代青年生活的一角；因而也不能不使人猶感到不滿足。

三

魯迅而外的作家大都用現代青年生活作為描寫的主題了。郁達夫的沉淪，許欽文的趙先生的煩惱，王統照的春雨之夜，周全平的夢裏的微笑，張資平的苔莉，都是卓越的例證。但是這些作品所反映的人生還是極狹小的，局部的，我們不能從這些作品裏看出「五四」以後的青年心靈的震幅。最近羅美給我的信中說：「我覺得在這一時期中，徬徨的心理實是非常普遍的一種心理。其他的 Keynote 就是智識者物質生活的窮困；這在許多小說中表現從來沒有的

Sharp」（原信見文學週報第八卷第十號）這個論斷是很對的，可是我猶以爲這一時期中的作品實在還未能充分表現了實生活中的青年的徬徨的心情。進一步說，這時期的作品並沒表現出「徬徨」的廣闊深入的背景，——比如思想界的混亂，社會基層的動搖，新舊勢力之錯綜肉薄而無顯著的進退，——而只描寫了一些表面苦悶。也就是因爲了這個原因，所以此一時期的作品缺乏濃郁的社會性，沉淪描寫青年的苦悶，可謂「驚才絕豔」的了，然而我們試分析主人公苦悶的背景，便要驚訝於所含的社會性何其太少！無怪沉淪的摹仿者便成爲毫無可取的色情狂的惡札，連最小限度的時代的苦悶也不能表現了。

同樣地，張資平，許欽文，周全平的描寫戀愛心理的作品，都不能很有力地表現出這是「五四」時代的徬徨苦悶青年的戀愛心理！在這點上，趙先生的煩惱和苔莉兩者縱使寫得好，却可惜的是並沒帶上時代的烙印：我們分析趙先生的戀愛的煩惱，便覺得趙先生的精神世界裏只有戀愛以及由戀愛而來的疑和妒。苔莉也是相同的一個女子。純從戀愛描寫這一點而言，這樣

的作品也不能說不是成功，然而在尋求代表「五四」的時代性的條件下，便不能認爲滿意。

春雨之夜的內容現在不很記得清楚了；但總的印象是並沒感到透澈的時代性。王統照比較的是有意識地想描寫「五四」對於青年思想的影響，可是他並沒抓到了「五四」的基調來描寫，也是不必諱言的。

自然不是說上列的幾位作家就可以代表「五四」時代的全般文藝；客中沒有帶書，僅憑記憶所及，聊作如是云，但敢信大體適如鄙論。

四

爲什麼偉大的「五四」不能產生表現時代的文學作品呢？如果以爲這是因爲「新文學」的初期尚未宜於產生成熟的作品，那就不是確論。單就作品之成熟與否而言，則上述諸作家何嘗沒有成熟的作品！問題不在這裏。問題是在當時的文壇議論龐雜，散亂了作家的注意。更切實

地說，實在是因爲當時的文壇上發生了一派忽視文藝的時代性，反對文藝的社會化，而高唱「爲藝術而藝術」的主張，這樣的入了歧途！

在這裏應該略略提起當時的一番事情。

現在講到文藝的時代性，社會化，等等話頭，所謂革命的文學批評家便要作色而起，大呼是「太舊，太灰色」了；但想來大家也不會忘記今日之革命的文學批評家在五六年前却就是出死力反對過文學的時代性和社會化的「要人」。這就是當時的創造社諸君。卽使人們善忘，總還記得當時創造社諸君的中堅郭沫若和成仿吾曾經力詆和他們反對的被第三者稱爲「人生派」的文學研究會的一部分人的文學須有時代性和社會化的主張，爲功利主義。在當時創造社的主張是「爲藝術的藝術」，說過「毒蕈雖有毒而美，詩人只賞鑑其美俗人纔記得有毒」這一類的話。感情主義和個人主義的調子，充滿在他們那時候的作品。去年成仿吾所痛駡的一切差不多全是當初他自己的過犯，是一種很有意味的新式的懺悔當時創造社的主張

頗有些從者。何以故？因為那時期正是「彷徨苦悶」的時期，因為那時候「五卅」的時代尚未到臨，因為那時期創造社諸君是住在象牙塔裏？因為「彷徨苦悶」的青年的變態心理是需要一些感情主義，個人主義，享樂主義，唯美主義，權當一醉。「五卅」時代的尚未到臨，創造社諸君之尚住在象牙塔裏，也說明了當時宣傳著感情主義，個人主義，享樂主義，唯美主義的創造社諸君實在也是分有了當時的普遍的「彷徨苦悶」的心情。而當時他們的遁路却是拾起了他們今日所自咒詛的資產階級文學的玩意兒以自娛，不但自娛，且企圖在人海中拱出一個角兒。可是就在那時候，近在中國，則「五卅」的時代已在醞釀，遠在西歐，則新興的無產文藝已經成為國際文壇注目的焦點（不過日本的無產文藝運動還是寂然）假使當時成郭諸君跑出他們的霞飛路的「蝸居」，試參加那時的實際運動和地下工作，那麼他們或者不至於還拾起「資產階級文藝的玩意兒」來自娛罷。再說得顯明些，並且借用去年成仿吾的話語，如果那時候他們不要那麼「不革命」，不要那麼「小資產階級性」，那或者成仿吾去年的雄糾糾的論調

會早產生了幾年罷。誰知道此中的機緣呢？怕只有「時代先生」罷哩！

我這一番話，並非是翻舊賬簿，不過借此說明了時代對於人心的影響是如何之大，從而也指出了何以六年前板著面孔把守了「藝術的藝術之宮」的成仿吾會在六年後同樣地板起了面孔來把守「革命的藝術之宮」，正自有其必然律，未必像有些人的不客氣的猜度所說的竟是投機是出風頭。並且借此也說明了當時他們因為不曾參加實際運動和地下工作而錯誤地拾起了「資產階級文藝的玩意兒」以自娛的影響竟造成了「引人到迷途」像他們今日所切齒咒詛別人的所以「五四」期的沒有反映時代——自然更說不到指導時代——的文學作品，決不是偶然的事。

試看當時「資產階級文藝的玩意兒」把文壇推進了一個怎樣的局面。想來大家還記得，感情主義，個人主義，享樂主義，唯美主義的「卽興小說」充滿了出版界，這些作品所反映的，只是個人的極狹小的環境官能的刺戟，浮動的感情而「非集團主義」的少年維特的煩惱也

成爲徬徨苦悶的青年的玩意兒麻醉劑。在這灰色的迷霧中，文藝沒有時代性，更談不到社會化。

直到地下工作的第一次果實的「五卅」運動底爆發時，這種迷霧還是使人窒息，但是時代的前進的輪子這一次却推動了象牙塔裏的唯美主義者。大概是一年以後罷，創造社有了改變方向的宣言。記得去年春初太陽月刊和文化批判（創造社的）還有些互相攻訐的文字，很不能諱飾地在互爭「革命文學」的正統，或是「發見權」。「健忘的成仿吾不但忘記了五年前的自己的藝術派時代的主張，（自然這個健忘是應該恭賀的）却也忘記了昨天剛學得的辯證法的A.B.C.，正是人的思想乃受社會環境所支配，而社會環境乃受經濟條件所支配，因而「正統」或「發見權」之爭，實在是很無聊的。不用說，創造社的改變態度的宣言並沒懺悔以往的表示，而是一種「先驅」的，「灼見」的態度；這使得不健忘的人們頗覺忍俊不禁。但是我們也可以了解於從個人主義英雄主義唯心主義轉變到集團主義唯物主義原來不是一翻身之易，所以覺得他們宣言中留着一些舊渣滓的氣味，也是不足深責的。

五

上面說了那些話，並不是想揭穿人家的「舊創疤」不過借此證明了時代對於人心的勢力之偉大。便是創造社也不是例外。在表面上看來，他們終竟覺悟了而且丟去了出死力擁護過的「資產階級文藝的玩意兒」而跟着「五卅」時代向前走了。他們是一個手頭的現成的例。但是並沒結會立社，只單身地跟着一個一個時代的潮流往前走的無名氏，正不知有多少呢！這些無名氏便湊合成了時代的社會的活力描寫這些活力，即使並不指引出什麼顯明的將來的路，至少也是不背於集團主義的作品。我常常想「五四」時代是並沒留下一些表現時代的文學作品而過去了，現在如果來描寫「五四」對於一個人怎樣的影響，並且他又怎樣經過了「五卅」而到現在這所謂「第四期的前夜」粗如上文所說創造社諸君的經歷，那亦未必竟是無意義的作品罷。我這意見，最近在葉紹鈞所作的長篇小說倪煥之，找得了同感了。

倪煥之曾以「教育文藝」的名目在教育雜誌上發表；就全書的故事而言，這個「教育文藝」的稱呼，却也名副其實。到第十九章止，差不多佔了全書的大半，主人公倪煥之的事業是小學教員。他和同志的小學校長蔣冰如很難辛地在死水似的鄉村裏試驗新的教育。他們得不到社會的同情，也得不到同事的諒解和熱心贊助；但是倪煥之很有興趣地幹着。這時候，教育是他的終身事業；他又把教育的力量看得很大「一切的希望懸於教育」。但是「五四」來了，鄉村中的倪煥之也被這怒潮衝動，思想上漸漸起了變化；同時他又感到了幾重幻滅。在他所從事的教育方面，在新家庭的憧憬方面，在結婚的理想方面，他感到了寂寞了。他要找求新的生活意義，新的奮鬥方式，從鄉村到了都市的上海。接着便是「五卅」來了。「五卅」的怒潮把倪煥之冲得更遠些；雖然他還是在做什麼女子中學的教員，但一面也參加了實際運動。一九二七年的革命高潮時，他也是社會的活力中的一滴。然後，在局面陡然轉變了時，他的心碎了，他幻滅，他悲哀，他憤慨：腸窒扶斯來結束了他的生活的旅程，在彌留的譫囈中他這樣說：「三十五不到的年紀，

一點事業沒成功，這就可以死麼？唉，死吧，死吧！脆弱的能力，浮動的感情，不中用，完全不中用！……成功，不是我們配得的獎品，將來自有與我們全然兩樣的人，讓他們得去吧！」

在近十年中，像「倪煥之」那樣的人，大概很不少罷。也許有人要說倪煥之這個人物不是個大勇的革命者；那當然不錯。只看他目擊大變之後，只是借酒澆愁，痛哭流涕，便可明白在臨死的時候，他也知道自己的能力脆弱，感情浮動，完全不中用了。但是他的求善的熱望，也該是值得同情的。

葉紹鈞以前有過隔膜，火災，綫下，城中，未厭集等五個短篇集；倪煥之是他的第一個長篇，也是第一次描寫了廣闊的世間。把一篇小說的時代安放在近十年的歷史過程中的，不能不說這是第一部；而有意地要表示一個人——一個富有革命性的小資產階級知識分子，怎樣地受十年來時代的壯潮所激盪，怎樣地從鄉村到都市，從埋頭教育到羣衆運動，從自由主義到集團主義，這倪煥之也不能不說是第一部。在這兩點上，倪煥之是值得讚美的。上文我所說「五四」時代

雖則已經草草地過去，而敍述這個時代對於人心的影響的回憶氣分的小說卻也是需要，這一說，從倪煥之便有個實例了。上文我又說起「五四」以後的文壇上充滿了信手拈來的「即興小說」，許多作者視小說爲天才的火花的爆發時的一閃，只可於刹那間偶然得之，而無須乎修鍊——銳利的觀察，冷靜的分析，縝密的構思。他們只在抓掇片段的印象，只在空蕩蕩的腦子裏搜求所謂「靈感」；很少人是有意地要表現一種時代現象，社會生活。這種風氣，似乎到現在還沒改變過來。所以我更覺得像倪煥之那樣「有意爲之」的小說在今日又是很值得讚美的。

但或者教育雜誌當初是要求葉紹鈞做一篇和教育有關的「教育文藝」，所以倪煥之的前半部全是描寫鄉村教育，在全體上發生了頭重腳輕的毛病。這在藝術的意味，不能不說是結構上的缺憾。並且也許有人因此而誤會此書是專譚教育的。

「五卅」運動在本書中有一段正面的明顯的描寫。第二十二章的前半段寫得頗有氣色，倪煥之在此時是一個活動的角色了。但是接下的一章——二十三章，卻用了倪煥之個人的感

念來烘托出當時的情形，而不用正面的直接描寫，在藝術上也不能諱言地是一個缺點。這使得文氣鬆懈，很不合宜於當時那種緊張的場面。並且二十二章後半段的回敍，倒接在火剌剌地的正面描寫下，也很能夠妨礙了前半的氣勢。在此時的倪煥之，大概已經參加了什麽政治的集團了罷。可是二十二章以後的倪煥之的行動都不曾很顯明地反映出集團的背景，因而不免流於空浮的個人的活動，這也使得這篇小說的基調受了不小的損害。作者忙於職業的謀生，小說是偷閒寫的，大概一章一章是間歇地作成的，因而在全般的結構上雖然還保持着一貫，而在局部的穿插上便不免有了罅隙。

最後一章寫倪煥之死後的倪夫人金佩璋突然勇敢起來；這是作者信賴着「將來」的意識使他有這轉筆，然而和第二十四章開頭所描寫倪煥之感念中的金佩璋比照起來，便覺得結尾的金佩璋的忽變，稍稍突兀些了。從二十四章到最後一章，中間相隔一年多，而又是極變幻的一年多，所以金佩璋思想的轉變是可能的，但是作者並沒在二十四章以後說起金佩璋的動

靜，却在結尾驀地一轉，好像一個人思想的轉變是「奇蹟」似的驟然可以降臨的，也就失之於太匆忙了。

所以就故事的發展而言，就人物的性格的發展而言，倪煥之的前半部都比後半部寫得精密。在前半部，我們看見倪煥之是在定形的環境中活動；在後半部，我們便覺得倪煥之只在一張彩色的布景前移動，常常要起空浮的不很實在的印象。又在人物描寫上，前半部的倪煥之，蔣冰如，金佩璋，都是立體的人物，可是到了後半部，便連主人公倪煥之也成為平面的紙片一樣的人物，匆匆地在布景前移動罷了。因此後半部的故事的性質雖然緊張得多，但反不及前半部那樣能夠給我們以深厚的印象。大概那時作者是急於要完篇，下筆時已經沒有寫前半部時那樣周詳審度躊躇滿志的心情；而教育雜誌一年十二期的結束也已逼近，事實上不能容許作者慢慢地推敲，怕也是一個原因罷。

六

我以爲批評一篇小說是不應該枝枝節節地用自己的尺度去任意衡量。一篇小說的藝術上的工夫，最好讓每個讀者自己去領受。所以上文云云，至多不過是我讀後的印象——關於倪煥之的藝術上的印象。我的注意點並不在此。我的注意的，除了上文已經說過「有意識地描寫『五四』對於某個人有怎樣的影響，並且他又怎樣地經過了『五卅』而到現在這所謂第四期的前夜，」這一點而外，還有該小說的「時代性。」現在請就此後一端再說幾句話。

一篇小說之有無時代性，並不能僅僅以是否描寫到時代空氣爲滿足；連時代空氣都表現不出的作品，卽使寫得很美麗，只不過成爲資產階級文藝的玩意兒。所謂時代性，我以爲，在表現了時代空氣而外，還應該有兩個要義：一是時代給與人們以怎樣的影響，二是人們的集團的活力又怎樣地將時代推進了新方向，換言之，卽是怎樣地催促歷史進入了必然的新時代，再換一

句說，卽是怎樣地由於人們的集團的活動而及早實現了歷史的必然，在這樣的意義下，方是現代的新寫實派文學所要表現的時代性！

我們現在再看倪煥之這部小說是否具有這樣意義的時代性。

時代的空氣，不用說是已經表現了的了。雖然主人公在小學教員時代是確信着「一切希望懸於教育，」但「五四」以後他對於專譚教育的懷疑以及所感到的寂寞也差不多近於我在上文所說的「五四」以後瀰漫在智識界中間的徬徨苦悶不。其次，時代給與人們的影響，在倪煥之身上也有了鮮明的表現。誰也不能否認倪煥之是受了時代潮流的激盪而始從教育到羣衆運動，從自由主義到集團主義的。但是倪煥之究竟是脆弱的小資產階級智識分子，時代推動他前進，他卻並不能很堅實地成爲推進時代的社會活力的一點滴。他雖然說「我們應該把歷史的輪子推動，讓牠轉得較平常爲快；」可是他實在對於歷史的輪子以及如何推動這歷史的輪子使牠更快，兩者都沒有明瞭的觀念。所以他在那革命局面極緊張的時期有緦緦過慮者是

「學生們停下了課，也不打算幾時讓他們開學，」而且因此竟感到了幻滅，所以他在局面突變以後，便回復到十幾年前獨個兒上酒店買一痛醉的現象了。所以他在臨終的昏迷中看見了運動鐵椎穿青布衫露胸的人終於被壓在亂石底下，像一堆燒殘的枯炭，而他對於此的解答是「這時沒有你的分」，所以他即使有迷惘中的將來的希望，也只是看見了妻和子，並沒看見羣衆。

不但倪煥之，便是那更瞭解革命意義的王樂山，也並沒表現出他做了怎樣推進時代的工作。關於王樂山的描寫，用的都是側筆：我們隱約可以推求他的活動，只是不能得到正面的更深切的印象。

七

這便是我所見的倪煥之的時代性的分析。我猜想來，大概有許多人因此而不滿意這部小

說。但在目前這樣的時代，在落後的東方，我們便盼望有怎樣了不得的偉大作品，豈不是等於「見卵而求時夜」？在目前許多作者還是僅僅根據了一點耳食的社會科學常識或是辯證法便自負不凡地寫他們所謂富有革命情緒的「卽興小說」的時候，像倪煥之那樣的「扛鼎」的工作，卽使有多少缺點，該也是值得讚美的罷！

「五卅」時代以後，或是「第四期的前夜」的新文學，而要有燦爛的成績，必然地須先求內容與外形——卽思想與技巧，兩方面之均衡的發展與成熟。作家們應該覺悟到一點點耳食來的社會科學常識是不夠的，也應該覺悟到僅僅用羣衆大會時煽動的熱情的口吻來做小說是不行的，準備獻身於新文藝的人須先準備好一個有組織力，判斷力，能夠觀察分析的頭腦，而不是僅僅準備好一個被動的傳聲的喇叭；他須先的確能夠自己去分析羣衆的噪音，靜聆地下泉的滴響，然後組織成小說中人物的意識；他應該刻苦地磨練他的技術，應該揀自己最熟習的事來描寫。去年我做了一篇隨筆從牯嶺到東京，曾經指摘着當時（一九二八年春初）文壇上

的「空肚子頂石板」的怪現象，——我以爲那是旣然頂不起石板而又壓壞了肚子的勾當，我勸那些有志者還不如揀他們自己最熟習的環境而又合於廣大的讀者對象之小資產階級描寫，我簡直不贊成那時他們熱心的無產文藝——旣不能表現無產階級的意識，也不能讓無產階級看得懂，只是「賣膏藥式」的十八句江湖口訣那樣的標語口號式或廣告式的無產文藝，然而結果是招來了許多惡罵。在這黑白不明，是非不明的中國，惡罵原來不算什麽一回事，使我出驚的，是在我所看到的創造月刊上克興君的一篇和認識上潘梓年君的一篇都居然也承認我的那篇隨筆中提出了不少的「革命文學」上的具體問題，可是他們都避開了這些問題不討論，專注力於痛罵。我應該追悔我那篇隨筆從牯嶺到東京寫得太隨便，有許多話都沒說完全，以至很能引起人們的誤解，或是惡意的曲解。但是看到克興君說：「至於他的動搖呢，據他自己說，『動搖所描寫的就是動搖，革命鬥爭劇烈時從事革命工作的動搖』，怎樣是動搖呢，據茅先生的解釋是，『由左傾以至於發生左稚病，由救濟左稚病以至右傾思想的漸抬頭，至於大反

動。」這種解釋從首至尾可是茅盾先生的解釋，去年十一二月的客觀卻完全不然。這時候（去年十一二月）的客觀情形卻不是因救濟左稚病以至於右傾思想的抬頭，終至於大反動，而是舊的高潮發展到一個最高點，封建地主等串通民族資產階級為保全自己的利益，大施其恐怖政策，小資產階級雖然在資產階級底壓迫底下，但是一則因革命的高潮同他們本身衝突，二則為恐怖政策所威嚇，所以不得不動搖。」我不知道克興君有沒有讀過我的動搖？如果他是讀過的，他總該看出來動搖所描寫的時代是一九二七年一月至五月，是湖北省長江上游的一個縣內的事；這是寫得極明白的，然而克興君卻認為是一九二七年的十一二月，徒然無的放矢地大罵起來，豈不是大大的笑話！（克興君該文作於一九二八年十一月，所以他文中的「去年十一二月」，即指一九二七年十一二月。）從這一點，可知現在的「批評家」竟也捏造事實，隨便改動別人作品的內容以便利攻擊，那樣的事，也悍然做了，何況把別人的含蓄的文句來一個惡意的曲解呢！在這一點，我就覺得對於惡罵者的辯駁，眞是徒費筆墨，所以直到現在，不曾有一句的

問答。

至於他們所自負的「革命理論」——在這方面，克興君較勝於潘梓年君，——却使我想起我的幻滅中所寫的「政治工作人員訓練委員會」中的人物來了。失敬得很，當時的「政治工作人員訓練委員會」中的人物早已被教會說了這一套話！

八

從牯嶺到東京這篇隨筆裏，我表示了應該以小資產階級生活爲描寫的對象那樣的意見。這句話平常得很，並非就是上文所說一個作者「應該揀自己最熟習的事來描寫」的同樣的意義。再詳細說，就是要使此後的文藝能夠在尚能跟上時代的小資產階級廣大羣衆間有一些兒作用。我並沒說過要創造小資產階級文藝。我雖然不喜歡在嘴頭上搬弄「革命文學家」所誇炫的一點點社會科學常識或是辯證法，然而我將他們的談論看來看去，總不曾發見有什麽

理論是出了我們所有的關於那一方面書籍的範圍以外；再說得不客氣些，他們的議論並不能比我從前教學生的講義要多一些什麼。所以想拿那一點點辯證法來「克服」我，我實在不能領情，因而從武斷我是主張創造小資產階級文學，又發見了新大陸似的說明小資產階級文學不能成立，那樣的他們的議論，在我是只覺得又聽得了賣膏藥式的喇叭。

實在當他們忿忿地痛罵我以前，他們對於描寫小資產階級生活的文藝已經抱着一種極不應該有的成見。他們對於描寫小資產階級生活的作品往往不問內容很武斷地斥為「落伍」，自然描寫小資產階級生活的小說中間一定很有些「落伍」的人物，但這是書中人物的「落伍」而不是該著作的「落伍，」如果把書中人物的「落伍」就認為著作的「落伍，」或竟是作者的「落伍」，那麼描寫強盜的小說作家就是強盜了麼，然而不幸這樣地幼穉不通的批評居然會見世面！像這樣武斷不通的「批評」會引幼穉的中國文壇到一條什麼四不像的路，我們很可以拿一九二八年春初的所謂「革命文學」作品來借鏡。

如果我們能夠平心靜氣地來考量，我們便會承認，卽使是無例外地只描寫了些「落伍」的小資產階級的作品，也有牠反面的積極性，這一類的黑暗描寫，在感人——或是指導，這一點上，恐怕要比那些超過眞實的空想的樂觀描寫，要深刻得多罷！在讀者的判斷力還是普遍地很薄弱的現代中國，反諷的作品常常要被誤解，所以黑暗的描寫或者也有流弊，但是批評家的任務却就在指出那些黑暗描寫的潛伏的意義，而不是成見很深地斥爲「落伍」，更無論連原作還看不淸楚就大肆謾罵那樣的狂妄舉動了。譬如克興君說「至於追求呢，更無容講是暴露他自己的纏綿幽怨激昂奮發的狂亂的混合物，其餘更譚不上；」那便是克興君連原作還沒看淸楚就謾罵的狂妄的舉動！追求所表現的是什麼？仔細地看過這部小說的人們當會有一個判斷；錢杏村有過一段批評的話「書中每一個主人公，都有一個憧憬：『一個追逐一個的在淡黃油漆的四壁內磕撞，』但是在結果，『就是得到了手的，却在到手的一刹那間改變了面目，』全部的陷於失望了。」錢杏村是主張「力的文學，」主張文學須有創造生活的意義，所以他不滿意

於追求之每個人物都陷於失望，他說：「在全書裏是到處表現了病態，病態的人物，病態的思想，病態的行動，一切都是病態，一切都是不健全。作者在客觀方面所表現的思想，也仍舊的不外乎悲哀與動搖。所以，這部小說的立場是錯誤的」我應該承認錢杏村的觀察是不錯的。追求是暴露一九二八年春初的智識分子的病態和迷惘。但是錢杏村說「這部小說的立場是錯誤的」一這個結論，我却不能贊成，我覺得應該在此地有個小小的說明。追求下筆以前，是很費了些工夫來考慮的，最後的決定是差不多這樣：我要描寫在幻滅動搖以後的一般智識分子是怎樣還想追求，然而因爲他們的階級的背景，他們都不會在正當的道路上追求，所以他們的努力是全部失望。根據了這樣的決定，我把書中人物全數支配爲徒有情熱而不很明瞭革命意義的小資產階級智識分子，他們沒有正確的認識，所以他們所追求者，都是歧途。像這樣的人物不該給他們一個全部失望麼？如果在他們中間插進一位認識正路的人，在病態中洩露一綫生機，那或者錢杏村要滿意些罷。我應該尙能見到這一點；可是我並不做因爲我相信追求中人物如果是眞正

的革命者，不會在一九二八年春初還要追求什麼，他們該是早已決定了道路了，這就說明了追求何以全是黑暗的理由。

九

話再回到倪煥之罷。

因爲也是描寫小資產階級智識分子的，所以我覺得倪煥之中間沒有一個叫人鼓舞的革命者，是不足病的。再顯明地說，主人公的倪煥之雖然「不中用」然而正可以表示轉換期中的革命智識分子的「意識形態」。這樣有目的，有計畫的小說在現今這混沌的文壇上出現，無論如何，不能不說是有意義的事。這樣「扛鼎」似的工作，如果有意識地繼續做下去，將來我們大概可以說一聲，「五卅」以後的文壇倒不至於像「五四」時代那樣沒有代表時代的作品了。當代的批評多半是盲目的，作家要有自信的精神，要毫不搖惑地冷靜地埋着頭幹！

十

正和先前那篇從牯嶺到東京一樣，這篇隨筆也是隨便地譚譚，也是有了不少的半句話，可以給人曲解，給人攻擊的。受攻擊，早已是家常便飯，不過總希望攻擊者先看清了文章再下筆，免得我無從作答。我是素來不護短，也是素來不輕易改變主張的。

又或者這篇隨筆裏也「提出了許多現實的具體的問題」罷，那麼，我更希望「革命的批評家」們不要儘管翻弄賣膏藥式的江湖口訣，却來把這些具體問題「從各方面去批評分析。」

直到現在，我還是等待着從牯嶺到東京中間的「現實的具體的問題」有什麼革命的批評家稍稍按捺下罵人的情熱而給與一些從各方面的批評和分析！

【介紹】

茅盾爲沈雁冰氏的筆名，初從事翻譯，自參加一九二七年大革命歸來後，乃埋頭創作。現在已出版者有『幻滅，動搖，追求三部曲』，『虹』，『三人行』，『路』等。其創作出版後，因爲能夠投合一班 小資產階級的情味，故轟動一時。但因爲他所描寫的不是革命的無產階級，故受當時文壇所攻擊。茅盾乃作『從牯嶺到東京』『讀倪煥之』等文，表示他的眞實的文藝主張，亦爲茅盾的唯一的文藝論文了。

讀倪煥之

死去了的情緒

文學與革命有什麼關係呢？

「文學是超乎一切的，詩人和文學家決不受環境的支配，決不應參加環境的變動，決不應問及什麼革命不革命……」也許有很多的人，尤其是自命以藝術爲至上的詩人，文學家，是這樣想罷。但是在事實上，詩人總脫不了環境的影響，而革命這件東西能給文學，或寬泛地說藝術，以發展的生命；倘若你是詩人，你歡迎牠，你的力量就要富足些，你的詩的源泉就要活動而波流些，你的創作就要有生氣些。否則，無論你是如何誇張自己呵，你終要被革命的浪潮湮沒，要失

去一切創作的活力。

當羣衆忍受不了壓迫，而起來呼喊，暴動，要求自由，高舉解放的紅旗，而你，詩人，在旁邊形同無事，或竟旁觀也不觀一下，或向羣衆說道：「這又何必呢？我們要嚴守美妙的和平，我們應當文明些……」在這時候，那怕你的詩做得怎樣好，你的話怎樣有音樂的價值，你相信你自身是如何的高尚，但是又有誰注意你，需要你，尊崇你，靜聽你呢？你將為羣衆所忘記，或為羣衆所唾罵，所唾棄；或者有一部分要失去權威的少數人要歡迎你，說你是他們的，但是他們是失去權威的是要做死亡的呻吟的，是沒有再生動的希望的，能夠給你一些什麼呢？依附舊勢力的詩人永遠開闢不出創作的源泉，——事實上是如此呵，我們看一看俄羅斯的文學就可以曉得了。

俄羅斯文學與革命運動的因果史，朵斯託也夫斯基，託爾斯泰，涅格拉梭夫，杜格涅夫等與俄國革命運動有何關係，這是零一問題，我們暫且不說，且說一說十月革命時代的俄國文學界。

十月革命不但消滅了資產階級的政權，把土地，工廠，銀行……一切從資本家地主奪到工

人農民的手裏，趕跑了克林斯基，打敗了田尼庚，推翻了獨裁的皇室，破壞了資產階級的制度，並且將資產階級的文化送到坟墓中去了。文學當然是所謂文化的一部份，資產階級文化既然被革命掃蕩，於是資產階級的文學也就隨着資本家，地主，將軍，跑到外國去，或在國內消聲匿跡，不做一點兒聲息，——何嘗不想呢？勿奈沒有力是了！也許跟着資產階級下臺的文學家自己以爲是超乎一切的，是藝術的忠臣，是和平夢的愛好者，是人類的美妙的心靈的化身，而並不是資產階級的代表，並不爲所謂討厭的物質利益而奮鬥。但是事實的結果並不如他們的想像呵！他們的確是資產階級的歌詠者，的確是資產階級的戰將，不過在爭鬥的戰場上，他們有意識地或無意識地，所用的武器不同罷了。

「喂！這粗野的工人的手！喂這紛亂的暴動，這黑麵包，這兇惡的波爾雪委克，這巨大的驚慌……呵！怎麽辦呢？……革命，革命咳！革命簡直是橫暴，簡直是罪惡……我們的溫柔的夢做不成了，我們的暖室的花被吹落了，我們的神祕的，細微的心靈被震動了，我們的幻想，我們的一切……

沒有了！沒有了！……………」

是之呵！十月革命給與了「神祕的心靈」的詩人以無涯際的悲哀！暖室的花被吹落了，溫柔的夢做不成了，詩神因之不安，司文藝的美女因之啼哭，……！唉！橫暴的革命！可詛咒的十月！但是怎麼樣辦呢？革命是很驕傲的，尊大的，是很不顧一切的，是走起路來聲音很高大的，對不起！對不起！把你們詩人的溫柔的夢境攪擾了。

十月革命將舊的，資產階級的俄羅斯送到歷史的博物館去，因之牠的心靈也就沒有再重新波動的希望。一切眷戀舊俄羅斯的情緒，回憶過去的哀思，恢復已失去的幻想，一切一切……都是無希望的，不合時代的，因之牠們的代表者，舊俄羅斯的詩人，無論如何，沒有再生的可能，沒有再為羣衆所注意的機會。也許他們現在還在提筆從事著作，但是在實際上他們的感覺，情緒，心靈，已經死去了。

十月革命是爆發了，討厭的十月！牠將一切純潔的（？），以藝術為神聖的，天才的詩人都

送到俄國的境外去，送到柏林，巴黎，倫敦，……去過僑居的生活，這未免太嚴刻了罷？其實呢，十月革命後，勞農政府並未頒布驅逐文學家的命令，並未擺出對待他們的嚴刻態度。不過十月革命的本身，勞農的呼喊，紅旗的招展，波爾雪委克的行動，與他們那藝術的心靈不合，將他們所歌詠的寶物破壞，令他們起江山依舊主人已非的哀感。不得不離去故鄉了。我們與其說革命將他們驅逐，不如說他們將革命的祖國拋棄——革命後的俄國不是他們的祖國了：從前所歌詠的花園樂土，現在簡直不可一日居，於是他們不得不僑居到那美麗的，繁華的，公道的，純潔的，合於詩人的心靈的倫敦，柏林，巴黎……

布林，米里慈可夫斯基，巴爾芒德，黑普斯（米里慈可夫斯基的夫人）……及其他一些著名的舊俄羅斯文學的明星，都跑到國外去了，並且似乎降低了藝術家的價格，也參加，並且積極參加反蘇維埃俄羅斯的運動。藝術家不是最純潔的麽？不是不齒問及討厭的俗事的麽？不是高出一切的麽？但是現在為什麽都把藝術家腦筋弄得昏亂了？為什麽與反革命黨，保皇黨，資本家，

將軍……一切非藝術家一鼻孔出氣，共同爲反蘇維埃俄羅斯的呼聲？這是藝術家的降格呢，還是藝術家的本色呢？

不，這並不是藝術家的降格，這乃是藝術家顯現出了自己的本色！我們要知道藝術並不是個人的產物，藝術家一定有自己的社會的背景，他並不是高立雲霄，與其他人們沒有關係的。每一社會的階級有自己的心靈，每一藝術家必生活於某一階級的環境裏，受此階級的利益的薰染陶溶，爲此階級的心靈所同化。因之，藝術家的作品免不了帶階級的色彩，我們是不能說某一藝術家是某一階級的代表，但只少可以說某一藝術家是某一階級的同情者。若這種意見是不對的，那末爲什麼布林米里慈可夫斯基……參加反勞農的運動？爲什麼以爲新俄羅斯，勞農俄羅斯不好？難道說藝術的花卉只在貴族的宮院裏，只在資本的深窔中，只在太太小姐的暖室裏能夠吐香？而在工人的俱樂部裏，在羣衆的歌聲裏，就要失其光彩了麽？嚴格地說，這也許是的，因爲無產階級的環境實在找不出資產階級的藝術家的口味來，當這一般純潔的（？）藝術家

正在溫柔的資產階級的花園中軟唱低吟，忽然俄國的勞農舉起十月的火旗，喊什麼麵包土地，當然要嚇得一跳，卽時變低吟爲大喊「不得了！不得了！我們趕快跑趕快跑呵！……」

好，你跑，你就跑，誰也不來攔阻你。因爲體貼你藝術家的心靈起見，決不來攔阻你，攔阻你更使你悲哀了。可是你旣然跑了，那末，你的歌聲也就沒有誰能聽得着了，在事實上也沒有誰想聽得你的歌聲。十月革命後，這一般著名的文學家，如布林，米里慈可夫斯基，巴爾芒德……在文壇上一點兒力量沒有，幾幾乎全被人忘却了。不錯，還有一部分文學家，如梭羅古布，谷慈敏，茶妙經……十月革命後，還沒有跑，還在莫斯科或在列甯格勒住着，但是他們的身體雖沒跑，而他們的心靈久已跑了，或跑到柏林，或跑到巴黎，無論跑到什麼地方，但是總是跑了，跑了是一樣的。因之，新俄的批評家給他們一個名號「內僑」，意思是國內的僑民。或者有人說，這未免滑稽罷，明明俄國人在俄國內居住着，怎麼能說是僑居呢？其實這又有什麼滑稽呢？在精神上，新俄羅斯已經不是他們的祖國了；他們的祖國內有皇帝有貴族的花園，有美女的白手套，有地主的威嚴，有溫

柔的筵席，……但是現在的新俄羅斯呢？沒有了！什麼都沒有了！這不是所謂藝術家的祖國。

舊俄羅斯的詩人隨着舊俄羅斯的制度下了臺，十月革命後，我們在俄羅斯的文壇上再也找不到他們的威嚴了。無論內僑的文學家也罷，外僑的文學家也罷，或消聲匿跡地不說話，或爲無力的呻吟，一點兒好的東西也沒寫出來。簡直可以說算完了，他們都死去了罷？不錯，布林米里慈可夫斯基，安得來白內宜，谷慈敏，還生存在人世上，但是他們的靈魂已經沒有了。我已經說過，革命這件東西，倘若你歡迎牠，你就有創作的活力，否則，你是一定要被牠送到墳墓中去的。在現在的時代，有什麼東西能比革命還活潑，光彩些？有什麼東西能比革命還有趣些，還羅曼蒂克些？倘若文學家的心靈不與革命混合起來，而且與革命處於相反的地位，這結果他取不出來藝術的創造力，乾枯了自己的詩的源流，當然是要滅亡的。

這一些反革命的文學家，既然在新的取不出資料來，於是在舊的垃圾中，上帝的龕前，在羅馬的往昔，在一切被現代人所忘却的生活裏，取出一點腐水潤潤自己的筆鋒，但是可憐極了！革

命務，他們也出了許多詩集，並且這些作品在技術方面並不是十分不好，但是他們的感覺情緒，幻想，却不能令現代感覺到需要。梭羅古布，谷慈敏，羅善諾夫，白列松……共同出了一本射夫，印刷的雖然講究喲！可是只印了三百份！這簡直是羞辱罷！與革命表同情的作家們所出的詩集，至少也要印兩千份，但是這一些舊俄羅斯文學家，並且是有過很大的名望的，只將自己的文集印了三百份！這未免是滑稽而且羞辱罷！但是怎麼辦呢？我們不能把舊情緒來鼓動新的人們的心靈……………

沒有辦法，去找上帝能……貴族的別墅沒有了，豐盛的筵席沒有了，暖室的花也不香了，所剩的還有一個上帝，呵！這個上帝，你們波爾雪委克總奪不去！當我們讀反革命作家的，特別是女作家的詩集時，差不多到處都可以找到上帝這個東西。似乎沒有上帝，詩便寫不出來了。阿黑馬托瓦，慈維大也瓦，司咯普斯加牙，黑普斯……這一些女詩人口口聲聲總是上帝，上帝，上帝！但是天上的上帝總解決不了地下的問題，恢復不了已失去的寶物！

這又怎麼辦呢？

歷史的命運，革命的浪潮，任誰也不能將牠壓下去，「上帝！上帝呵！」這是無力的禱告，這是將要死亡的哀鳴。

「倘若我將來有時間，金錢，紙，筆，墨，我一定可以創造出稀有的作品來……倘若給我許多層的樓房，十足的筆墨，我可以寫出好的神話的敍事詩來，但是現在我什麼都沒有……給我生活的安全罷，我交還你們的損失！我向俄羅斯聲明：我是你所需要的，我並且知道你所需要於我的是什麼。」

這一段話是何等的悲哀呵！安得來白內宜公開地向新俄羅斯訴苦，說自己沒有創作的機會，不能寫出好的作品來，完全是因爲物質的生活不安定。我們不能說他的這種要求是不應當的。但是倘若以自己現在不能創造出好的作品來，完全歸咎新俄羅斯沒有給他好的樓房住，這

未免是笑話罷。新俄羅斯還在革命的過程中，新俄羅斯的創造主——勞農羣衆——還在血汗裏奮鬥，或者有點疎忽的地方，沒有把所謂文學家，特別是白內宜安置得周到，但是這是牠的錯誤麼？當許多人沒有房屋住的時候，那裏能給你白內宜以多層的樓房和無數的金錢？並且你有了樓房和金錢之後，所做出來的東西是不是新俄羅斯所需要的，還是一個問題。白內宜根本沒有明白新俄羅斯是什麼東西，沒有接受十月革命的情緒，照理講，沒有向新俄羅斯要求保障生活的權利。

白內宜是偉大的天才，崇拜他的人是這樣地稱呼。至少他自己是這樣地相信。他似乎還相恢復自己從前的權威，重新創造好的作品，但是他的創造力沒有了，在我們想，他沒有再生的希望了。他承認自己是俗人，並說蘇維埃時代對於文學家是恐怖的時代……這樣能夠創造出好的作品麼？新俄羅斯在改造的時代，還需向文學家要求努力的幫助，而白內宜既不能習慣於牠的生活，明白牠的意義，復向牠提出特權的要求，這末一來，白內宜永遠與新俄羅斯合不到一塊，

而無相遇的機會了。

但是新俄羅斯是在生長着，是在前進着，沒有閒工夫與白內宜相周旋，於是白內宜永遠的頹倒在牠的後面，而無再起的希望。

從舊俄羅斯的範圍內完全跳到革命的道上來，有布洛克，布留梭夫。關於布洛克，我們後來才說。布留梭夫本來與巴爾芒德為俄羅斯文壇上象徵派的雙星齊負盛名，但是十月革命把巴爾芒德驚跑了，跑到國外過僑居的生活，而布留梭夫却完全把十月革命接受了並加入共產黨，為無產階級國家努力文化的工作（他已於前年死了），因之俄國的勞農群眾對於他還表示相當的敬禮。

亞列克謝宜託爾斯泰（注意！這不是做戰爭與和平的託爾斯太！）在革命初，也同布林巴爾芒德，米里慈可夫斯基等跑出國外，過一過僑居的生活，但是後來他看見新俄羅斯並不十分可怕，波爾雪委克並不是洪水猛獸，於是把膽子壯一壯，返到俄羅斯來。在這幾年中他還做了幾

部長篇小說，並且還不十分壞。他所擬做的長篇小說在愁苦中的行路，第一卷我已經讀了，描寫十月革命前俄國的情狀，還有兩卷未出版，或已經出版，我尚未看到。他創作的源流還未枯渴，我們雖然不能斷定他將來一定可以寫出很好的作品來，但是。他總還能寫，總還沒有死去。這大約也因爲他沒有把自己送到反革命反現代的路上罷。

布林，米里慈可夫斯基，黑普斯……在俄羅斯文學史上當然佔有相當的地位，但是他們是死去了的人們了。他們現在能夠寫些什麼呢？什麼是他們創造的對象呢？寫保皇黨請求英法政府封鎖俄國罷，這又有什麼興趣呢？況且這些卑污的歷史，寫出來只表現出自己的羞辱，此外什麼都得不到。喂！說起來，革命的作家幸福呵！革命給與他們多少材料！革命給與他們多少羅曼啼克！他們有對象描寫，有興趣創造，有機會想像，所以他們在繼續地生長着。

關於革命文學

一

說也慚愧！我本是專門從事革命文學工作的人，而至今却沒曾發表過一篇關於革命文學的論文；雖然在「俄羅斯文學」一書中，也曾零碎地涉及到革命文學的理論，但對於如何建設中國的革命文學之一問題，却未曾正式地發表過意見。這一方面是因爲我惰性太深，而一方面是因爲我不愛空談理論，——我以爲與其空談什麼空空洞洞的理論，不如爲事實的表現，因爲革命文學是實際的藝術的創作，而不是幾篇不可捉摸的論文所能建設出來的。

時至今日，所謂革命文學的聲浪，日漸高漲起來了。革命文學成為了一個時髦的名詞，不但一般急激的文學青年口口聲聲地呼喊革命文學，就是一般舊式的作家，無論在思想方面他們是否是革命的同情者，也沒有一個敢起來公然反對。並且有的不但不表示反對，而且昌言革命文學的需要，大做其關於提倡革命文學的論文。雖然他們在藝術的表現上，從未給過我們有革命意義的東西，但是他們能夠贊成革命文學，這總不能不說是一種好現象。有的人說，這一般舊式的作家所以也提倡革命文學的，是因為革命文學成了一個時髦的名詞，他們是借此來投機的；而且最重要的原因，是他們感覺到自己地位的不鞏固，為着維持這個與舊社會有密切關係的地位，不得不迎合時代的需要，以冀博得一般新青年的同情。……這種意見是否是對的，我們現在沒有討論的必要，因為這是個人的問題，我們暫且可以不問。重要的是，這些作家與舊世界有很深的關係，在事實上他們的情緒已經是死去的了，然而他們不得不喊幾句革命文學，不得不也來表示自己是贊成革命文學的人，這可見得中國文壇發展到了哪一個階段，而革命文

學成爲了一個重要的傾向了。

中國社會革命的潮流已經到了極高漲的時代，在這個時代裏，無處不表現着新舊的衝突，在實際的社會生活中是如此的現象，因之在表現社會生活的文學上，也不得不起了分化。一般先進的分子及一切被壓迫的階級，因爲要走向自由的路上去，不得不起來反抗舊的勢力，因之我們很顯然地看出革命與反革命的爭鬥。同時，在我們的文壇上，一般激進的文學青年，爲着要執行文學對於時代的任務，爲着要轉變文學的方向，所以也就不得不提出革命文學的要求，而向表現舊社會生活的作家加以攻擊，這一種現象，在表面上觀之，似乎只是文壇上的爭論，似乎只是新舊作家的個人問題，其實這種現象自有其很深沉的社會的背景，若拋開社會的背景於不問，而空談什麼革命文學，那是毫無意義的事情。

現在誰也不敢公然地反對革命文學，實在是可喜的事情。雖然有許多眞正的投機的人們，一方面表示贊成革命文學！似乎比誰都激烈些，然而在別一方面卻極力詆毀從事革命文學

的創作的人爲淺薄，爲幼稚，爲投機。爲魯莽……，雖然這是很可恨的事情，雖然這些人們的心理難以猜測雖然在實際上他們是革命文學的障礙然而他們無論如何不敢公然地反對革命文學，這可見得革命文學比不革命的文學神聖些，有威權些；這可見得革命文學在現代中國的文壇上，已經戰勝一切反革命的傾向了。

固然，所謂革命文學現在還在幼稚的時代，沒有給與我們以充分的成績。然而同時我們也不能承認非革命的文學已經走入成熟的階段了。所謂中國的新文學運動，不過十年的歷史，在此短促的十年中，文學當然沒有充分發展的可能。這是事實的問題，我們當然不能責備中國文學家的不努力。我們現在的所謂新文學，卽所謂白話文學，簡直與以前的舊文學，是兩件不同的東西。在傳習方面，我們從舊文學所得來的非常之少；說一句老實話，一直到現在，中國的新文學還未脫離模仿歐洲文學的時代。在此模仿的時代，中國文學有十分成熟的可能麼？固然現代中國文學發展的階段很快，但不能超出相當的限度。就拿現代中國文壇上幾個著名的作家仔細

地看一看，喂！哪一個能與西歐的大作家相比？只是幼稚。幼稚，幼稚，幼稚而已！………

不革命的文學尚且如此地幼稚，那嗎所謂革命文學不過是近兩三年來的事，既沒有過去的傳習，又沒有長時期的發育，如何能免去幼稚的毛病呢？若站在革命文學的觀點上，善意地指出革命文學的幼稚，那是應當的而且是必要的；若自身既不是革命的作家，或者正在那裏繼續寫一些反革命的作品，而罵現在革命文學爲幼稚，爲不足道，那實在是太可笑的，不公道的事情了。站在自己社會的，經濟的，階級的地位上，公開地來反對革命文學或革命文學的作家，那是很可以的事情，不必有什麼扭捏的造作；若一方面假惺惺地表示贊成革命文學的理論，而在事實上反對革命文學的作家，說什麼淺薄呀，幼稚呀，魯莽呀，粗暴呀……這只是卑鄙，無恥的行爲！

不幼稚便不能走到成熟的時期，不魯莽便不能打破萎靡的惡空氣。我們現在的任務不是在於站在旁觀的地位上，罵幾句什麼幼稚與魯莽，而是在於要實實在在地從事於革命文學的建設，打倒非革命文學的勢力。

二

那嗎什麼是革命文學呢？革命文學的內容是怎樣的呢？

說文學是超社會的，說文學只是作者個人生活或個性的表現……這種理論顯然是很謬誤的，實沒有多批駁的必要。固然，在某一部作品裏，可以看出作者的個性或個人生活來，但是同時我們要知道，一個作家一定脫離不了社會的關係，在這一種社會的關係之中，他一定有他的經濟的，階級的，政治的地位，——在無形之中，他受這一種地位的關係之支配，而養成了一種階級的心理。也許作家完全覺悟不到這一層，也許他自以爲超乎一切，不受什麼物質利益的束縛，但是在社會的關係上，他有意識地或無意識地，總是某一個社會團的代表。倘若這位作家是代表統治階級的，那他的思想，他的情緒，以及他的行動，總都是反革命的，因之他所創造出來的作品也是如此。倘若這位作家是代表被壓迫的，被剝削的羣衆的，那他的思想以及他的作品，將與

前者適得其反，——他將歌詠革命，因爲革命能夠創造出自由和幸福來。

因此，倘若我們要斷定某個作家及其作品是不是革命的，那我們首先就要問他站在什麼地位上說話，爲着誰個說話。這個作家是不是具有反抗舊勢力的精神？是不是以被壓迫的羣衆作出發點？是不是全心靈地渴望着勞苦階級的解放？……倘若答案是肯定的，那麼這個作家就是革命的作家，他的作品就是革命的文學。

我們的時代是社會鬥爭極劇烈的時代，到處都是新舊勢力互相衝突的現象，倘若文學是表現社會生活的，那嗎我們現在的文學就應當把這種衝突的現象表現出來。但是在別一方面，文學並不是機械的照像，文學家自有其社會的特殊的背景。舊式的作家所表現的，何嘗不是社會生活的一部分？不過他所表現的，是舊的傾向，是反動的一方面，而忽略了新的，能夠創造光明的力量。革命的作家不但要表現時代，並且能夠在混亂的鬥爭的生活中，尋出創造新生活的原素，而向這種原素表示着充分的同情，並對之有深切的希望和信賴，倘若僅僅只反對舊的，而不

能認識出新的出路，不能追隨着革命的前進，或消極地抱着悲觀態度，那嗎這個作家只是虛無主義的作家，他的作品只是虛無主義的，而不是革命的文學。這種作家只是社會鬥爭中的落伍者，他所表現只是不穩定的中間階級的悲哀。

革命的作家不但一方面要暴露舊勢力的罪惡，攻擊舊社會的破產，而並且要促進新勢力的發展，視這種發展爲自己的文學的生命。在實際社會的生活中，一切被壓迫羣衆不但是反抗統治階級的力量，而且是創造新社會的主人。倘若某一個作家，不明了這一層，那他將陷入謬誤的深窟，永遠在迷茫的歧路上徘徊。有很多的作家，他們雖然也攻擊社會的不良，雖然有時也發幾聲反抗呼喊，但是始終在徬徨，徬徨……尋不出什麽出路，這對於作者本身的確是很悲哀的事情。但是對於眞正的革命的作家，這種徬徨的悲哀，却爲剩餘的東西了。

我們的社會生活之中心，漸由個人主義趨向到集體主義。個人主義到了資本社會的現在算是已經發展到了極度，然而同時集體主義也就開始了萌芽。無政府式的個人主義之發展的

結果，只是不平等，爭奪，混亂，無秩序，殘忍，獸性的行爲……這種現象實在不能再維持下去了，今後的出路只有向着有組織的集體主義走去。現代革命的傾向，就是要打破以個人主義爲中心的社會制度，而創造一個比較光明的，平等的，以集體爲中心的社會制度。革命的傾向是如此，同時在思想界方面，個人主義的理論也就很顯然地消沉了。

舊式的作家因爲受了舊思想的支配，成爲了個人主義者，因之他們所寫出來的作品，也就充分地表現出個人主義的傾向。他們以個人爲創作的中心，以個人生活爲描寫的目標，而忽視了羣衆的生活。他們心目中只知道有英雄，而不知道有羣衆，只知道有個人，而不知道有集體。不錯，在社會生活中，所謂個人生活，所謂英雄，當然站有相當的位置，但是現代革命的潮流，很顯然地指示了我們，就是羣衆已登了政治的舞台，集體的生活已經將個人的生活送到不重要的地位了。無論什麼個人或英雄，倘若他違背革命的傾向，反對集體的利益，那只是舊勢力的遺物，而不能長此地維持其生命。

革命文學應當是反個人主義的文學，牠的主人翁應當是羣衆，而不是個人；牠的傾向應當是集體主義，而不是個人主義。所謂個人只是羣衆的一分子，若這個個人的行動是爲着羣衆的利益的，那嗎當然是有意義的，否則，他便是革命的障礙。革命文學的任務，是要在此鬥爭的生活中，表現出羣衆的力量，暗示人們以集體主義的傾向。頹廢的，市儈的享樂主義的，以及什麼唯美主義的作品，固然不能算在革命文學之列。就是以英雄主義爲中心的作品，也不能算做革命文學。在革命的作品中，當然也有英雄，也有很可貴的個性，但他們只是羣衆的服務者，而不是社會生活的中心。

革命的潮流眞是急劇得很，落後的中國社會已經走到一個最重要的階段了。因爲是落後的原故，所以社會鬥爭的現象，不似歐洲社會的那般單純。我們國內有殘餘的軍閥，有殘酷的愚蠢的封建資產階級，有被剝削到極點的勞苦羣衆；國外有專門侵略我們的帝國主義，而這個帝國主義又與我們的舊勢力連合一起，共同壓迫我們革命的力量，同時我們革命的力量就不得

不向這種兩重壓迫下劇烈的攻擊……這眞是五花八門，無奇不有；頭腦稍不淸楚的人，就不容易來認識我們現在的社會生活。中國的革命已經與世界的革命混合起來了，中國的勞苦羣衆已經登上了世界政治的舞台。近幾年來的中國社會，已經不是辛亥以前的中國社會了，因之，近兩年來的中國革命的性質，已經不是單純或民族或民權的革命了。倘若有人以國家主義的文學爲革命文學，這也未免是時代的錯誤，根本與現代中國革命的意義相違背。

我們的革命文學應極力暴露帝國主義的罪惡，應極力促進弱小民族之解放的鬥爭，因爲這也是時代的任務，但同時應極力避免狹義的國家主義的傾向。中國的被壓迫羣衆對於帝國主義的反抗，同時就是對於舊社會制度的反抗，並不是一個簡單的中國人反對外國人的問題，因此，不但以英雄主義爲中心的作品，不能稱爲革命文學，就是提倡什麼國家主義的作品，也不能入於革命文學的範圍。

那嗎什麼是革命文學呢？革命文學的內容是怎樣的呢？

革命文學是以被壓迫的羣衆做出發點的文學！

革命文學的第一個條件，是具有反抗一切舊勢力的精神！

革命文學是反個人主義的文學！

革命文學是要認識現代的生活，而指示出一條改造社會的新路徑！

【介紹】

蔣光慈爲中國最先提出革命文學口號的人。他所作的小說，內容雖未免淺薄，但其革命意識却極正確。

蔣氏曾主編「太陽月刊」。出版七期後卽遭封閉。本書所選之「關于革命文學」卽爲太陽月刊上所發表者。

蔣氏於一九三一年患病歿於上海。

藝術與經濟

一

在目前這樣政治社會狀況之下，超經濟的藝術的產生是不可能的。但許多的作家却認爲是絕對可能的事、不知是在做着怎樣的夢。在近代歷史上，例如特洛斯基所說，藝術無論是個人的是職業的，都跟舊時的集合民衆的藝術相對待，是發達在餘裕之中和治者階級（Rolling Class）的閒暇之中的。始終是在治者階級豢養之下的。藝術祗是消遣的上品，不是人類的精神上最聖潔的產兒。有爲藝術犧牲了生命的作家，很少忠於藝術的鑑賞者。我們可以舉兩個戲

劇家的自白來證明。法蘭西的德斯波華模爾（Desbordes-Valmor）在自己演劇時代的日記裏說道：

我歇罷，許多人以束花投至台上，惟我歸家，則飢寒相迫。披衣而睡，絕不敢以告人。似我這般薄命的人生在世上，有何益處？不如任其憔悴，以至於死，也就罷了！

這不僅是一個戲劇家的悲哀，藝術家的遭際大都如此。在資產階級看來，所謂藝術家，其地位不過和被他們玩弄的妓女相等罷了。資本主義的社會裏沒有眞正的藝術認識者。在資產階級看來，藝術的爲用，不過是他們廣大的廳堂中一種陳設品罷了。充其量他們賞鑑藝術如賞鑑古玩一樣。他們不能把握得藝術的眞生命。在這樣的擺佈之下，藝術家祇有吐着哀音，任其憔悴，以至於死。

德斯波華模爾還不曾把觀衆的心理道說出來。契訶夫（Chekov）在獨幕劇天鵝哀歌裏却說得明明白白，可以看到藝術家的悲哀，可以看到藝術在資本主義社會裏的命運。主人是六

十八歲的丑角衛斯里，他在下場以後，向提示員的老角兒尼其妥說：

當我演的時候，我纔明白我從前持爲神聖藝術的崇拜，不過是個錯見和一場空夢罷了；我也明白了我不過是一般陌生人類惰中的奴隸，渾蛋，玩藝兒罷了。我那時才看透了我的觀衆，從那天而後，我就不相信他們的喝彩，或是花圈兒，或是熱誠了。說起來，咳，尼基杜斯加！人們都給我喝彩，都賣我的照相片，都買我的照相片。但我終是他們的陌生人，他們都不認識我，我就像他們脚下的塵土……我對他們至今一點兒誠意都沒有，一點兒信心都沒有。

資產階級需要藝術家需要藝術，不過是如這老丑角所說，要一種玩藝兒，要一些渾蛋，要一些奴隸。他們不懂得藝術。如托爾泰斯(Tolstoy)所說藝術不是快樂或遣悶，藝術是偉大的事業，這在他們看來，祇是一種囈語。記得法國有一篇小說，叫做馬喜菊的，寫窮人對於藝術的渴求，和人生不可缺少藝術的暗示，非常令人感動，與樂人楊珂一樣，實際上也是如此，真正的藝術的認

識，祗有窮人，祗有沒有經濟的窮人。要認識藝術的偉大，須用超經濟的眼光。要在毀滅了經濟制度的社會主義國家裏，纔能夠看到藝術的眞面目，現代社會裏的藝術正好比婦女賣去自己尊貴的母儀的特質，以博得訣之者的歡欣；現代藝術徑直成妓女的行徑；托爾斯泰這種說教是完全沒有錯誤的。

托爾斯泰這種說教是完全沒有錯誤的，藝術不是遣悶的東西。爲藝術而藝術，在現代祗是一個肉麻的名辭。幾曾見作家的創製脫離了經濟的關係呢？幾曾見作家眞個爲藝術而藝術呢？這祗是夢，這祗是夢，從這一點我們又可以想到契呵夫復活節的前夜裏的一段道白，正是這樣人物的畫像。

我問伊羅尼蒙說：「尼可萊的歌出版了沒有呢？」他嘆口氣答我說：「他怎麼能出版呢？不錯，若是出了版，倒是一件珍奇的東西。但是這又有什麼意思呢？先生，在這個時代，沒有人能尊敬新創作的。」「那麼，他爲什麼做的呢？」「爲自己消遣的多。」

文藝是爲着消遣這正是資產階級的藝術論。正和說文藝是苦悶的象徵一樣。自然，不能說文藝不是苦悶的象徵。但藝術的効率僅止於此，藝術就有根本毀滅的必要。藝術不僅要表現人間苦，現代藝術的重大使命，是否定資本主義的社會，要開未來的光明世界的先路。藝術的重要不在苦悶的象徵的這一點。在苦悶的象徵裏，廚川白村說：文藝純然的生命的表現，是能夠全然離了外界的壓抑和強制，站在絕對自由的心境上，表現出個性來的唯一世界。却却名，除去奴隸根性從一切羈絆束縛解放下來，這纔能成文藝上的創作。必須進到那與留心着報章上的批評，算計着稿費之類的全然兩樣的心境，這纔能成眞的文藝作品，因爲能做到僅被在自己的心裏燒着的感激和情熱所動，像天地創造的曙神所做的一樣程度的自己表現的世界，是祇有文藝而已。話是有一部分對的，究竟藝術的目的也不是要自己表現，這也是一種普遍的錯誤。傾心於自己表現的時代，已不是我們所需要的了。廚川白村這種論調的錯誤和他的文藝是苦悶的象徵一樣。藝術不僅是苦悶的象徵，也不是自己表現。自己雖然想把藝術脫掉經濟，結果仍舊是沒

有擇脫掉廚川白村的議論是一好例。德國刻耳（Alfred kerr）在批評家即創造者的第十三條說，什麼東西驅使評論家從事於他的職業呢？就是爲評論家的原故。不是爲社會的原故，也不是爲作家的原故。議論是一般的糊塗謬誤。文藝作家離不開社會評論家的眼光也是要集中於社會藝術不是個人的。

在現代的社會裏，沒有眞正的藝術。眞正的藝術即使偶而抬起頭來，也是要被踐踏的。藝術始終是經濟的產兒，超經濟是絕對的不可能。社會不尊重藝術，同樣的以待遇妓女的方法待遇藝術家。一種偉大的藝術，在事實上，沒有一種新花樣的布疋惹人注意。藝術祇是徒有其名！

二

在波司頓發行的 Poet lore 上，四年前曾經揭載過一篇獨幕劇，著作人是誰已經記不起了，題名彷彿是詩人（The poet）。一個詩人在夜深人靜的時候，獨自的向着繁星滿天的太空

在吟詩，最先驚奇的是守園的警察。他懷疑了許多時，終於想打破這種迷團，跑到詩人的面前訪問。詩人告訴他自己在做一首歌頌星夜的長詩，警察驚奇極了。他想，做詩，做詩有什麼用呢，整夜不睡覺跑到公園裏來做不能當飯吃的詩。這眞是最傻不過的不曾聽過的傻事。他總疑心詩人別有所謀。他不相信整夜做詩的道理，人類不是瘋子。詩人還是在吟詩。恰巧一個肥皂商經過公園，回去，警察便把自己所看到的奇事告訴他，商人更覺得奇怪。他訪問詩人。他問詩人做詩能不能得着錢。他覺得詩人太傻，犧牲睡眠做詩，而又得不着錢，這個買賣幹得太沒有道理。他很憐惜詩人，他叫詩人到他公司裏服務去，歌詠太空是沒有代價的，他要詩人爲他寫肥皂的廣告詩，每首給他五塊金洋。詩人承認他的要求沒有，是不能追憶了。總之，在商人與警察看來，做詩而得不着代價，究是人間的傻事。

一首偉大的詩歌不如一個廣告的能以獲得經濟的代價，現代社會裏的藝術價値確實是如此。貧窮是資產階級鞭打無產階級的最殘酷的刑具；作品的經濟化也是藝術的死亡的最大

病根。整個的現代社會的一切建築在經濟的基礎上。資產階級的社會裏永遠沒有真正的藝術。在無產階級的哲學藝術論一章裏，已有了很詳細的闡明，我們想引拉狄克的話來反證一回。他在無家可歸的藝術家裏的爲什麼不轉到現在一節裏說：我們的藝術家都不是工人。他們不高興工作。他們習慣了流浪的生涯，內戰時代的人民的分化又加重了這種習慣。他們不喜歡鄉村裏不舒服的生活。他們有了軟的墊座就不高興坐三等車，他們不願意到礦洞裏去和工人共同生活，並且不高興和城市附近的工人認識。他們不但不知道今日的工人和農人，幷且不知道新經濟政策下面的人生，沒有一本書是新經濟政策國家的忠實的代表。我們在文學上得到的所謂新經濟政策下面的人生，祇不過是小資產階級的革命家從榮譽上失敗下來的歷史，而不是民衆從警察局的監獄裏逃出來，從石油洞裏爬出來，從鄉村資產階級解放出來的新的人生。這說教是很明白的告訴了我們，以經濟建築而成的這個世界，所需要的藝術是要能代表經濟制度的特有精神，經濟制度所浸潤的人生，表現經濟制度底下文化的特質的藝術。是該屬於資產

階級的，而不是屬於勞動階級的。反乎這個原則以及違背了適應資本制度而產生的道德犯罪和其他等等法則的當然是變成叛逆的藝術。所以在資本主義興起以前的社會文化和資本主義時代的社會文化和帝國主義時代的社會文化的特質在每一個時期都是不相同的。完全和經濟狀況相適應。同時還得說明文化在資本主義時代地位究竟不是重要的，充其量也不過是一種謀生的勞動力和遣悶的娛樂商品而已。書賈商視藝術的創作是和看待商品一樣的。上面所說肥皂詩人故事，便可以作整個的資本主義的藝術論看。藝術是一種商品。藝術不是日常生活中所不可缺少的商品。藝術祇是一種享樂。克勞特爾(Paul Craudel)曾經叫道：我粗野的精神喲，使我自由，使我健全！我的詩是不屈服於什麼東西的！在目前，這種叫喊還只是一種希望，我的詩是不屈服於什麼東西的，但至少是脫不了現代的經濟背景。現代的藝術論祇是一部經濟論。我們若果展開世界文化史或藝術思潮史，我們是很容易看到經濟是在怎樣的支配着藝術家。

社會是這樣的看藝術。即藝術販賣商人的觀念也是如此。他們把藝術當作商品看待。他們

發行某一種藝術，以及所出的代價，完全是根據商場的行情。他們壓榨藝術作家和資本家壓榨勞動者一樣，他們要賺藝術家的勞動力。他們照例的也是用飢餓鞭策着藝術作家。實行不勞動者榨取剩餘勞動的故事。他們把藝術家看做動物，祇給他們不充足的維持生命的食料。在他們的統治下，藝術家總歸是營養不良。藝術純粹是一種商品。藝術的販賣方法和商品一樣。很容易找出例證。辛克來爾（Upton Sinclair）在拜金藝術（Momanart）裏所述的一個故事就是這樣。一個作家寫了一部小說，裏面有關於 Horse—Trade 的一段。這部小說被許多出版家拒絕了。最後有一個讀者看到 Horse—Trade 一段彷彿美國文化的略述。他勸作者把全書重寫一過，把 Horse—Trade 的一段移前。結果不但賣出去，而且銷了六十萬部。這就是藝術販賣商人估量作品的商情。他們不懂得藝術在經濟的作家（Money Writes）裏有一段和此類似，講的是卓別林（Charlie Chaplin）賣影片的故事。大腹賈來了，而且坐下了。看過了出品以後，他是不說什麼的。他知道應該怎樣的壓榨藝術家的靈魂。你問他覺得作品怎樣，滿意不滿意，他是

不理會的。他如一個帝王似的坐在那裏不聲不響。經過許久的沉默與卓別林的解釋，纔見他開出一個很低的價目。有時同來的商人還要嫌多。故事的大綱是如此。可以想見藝術家和冷酷的商人的交往的內裏。藝術創製在資本主義裏的價值，整個的收入眞如 La Boheme 裏所表演，不如毛猴的一次獻技。藝術家也是不如資本家足上的灰塵的足以使他們自己注意。資本主義治下的藝術是藝術的末日。於此可見藝術販賣商心目中的藝術家，一種普通的商品製造者而已，沒有藝術祇有經濟。

讀者心目中的藝術家又何如呢？前面已略有所說，他們大部分不懂得藝術。這些藝術品他們本是用經濟買來的。三先零買一本小說，三百盧布買一張歌舞劇的門票，五千馬克買一座雕刻，買一張繪畫。他們的目的不過想在裏面找一點快樂，舒暢一回疲乏，排遣一點苦悶，不是欣賞藝術，如捷克一篇小說出了一册詩集的人裏面所表現的一樣。而且這些欣賞者還祇限於有經濟的人。充其量也不過裝飾自己，表示自己懂得藝術。資本主義社會裏的藝術家，無論從那一方

面看，始終是被壓榨的勞動者，沒有力量用經濟建築自己的地位，祇是這樣社會裏的寄餘者，嚴格的說是一文不値的狗東西。因爲藝術家沒有經濟的基礎。就有一兩個被比較重視的作家也必定是被他們認做可以獲得大宗經濟的工具的，或是擁護資產階級的。高爾該（Gorky）一九〇六年美國的事件就是證明。充其量也祇有資本主義的藝術在資本主義的社會裏纔有蒙資產階級一顧的地位。藝術即是經濟資本主義治下的一切判斷也基於經濟認識資本主義的藝術，我們得認清藝術的經濟背景

三

這裏從作家本身一方面說。資本主義社會裏的藝術家也是忘不了經濟的，也都是把藝術經濟化了的。自然是資本主義治下藝術的現形。如托爾斯泰所說音樂家的一個指甲要收入十萬盧布也可見到這樣的社會應該毀滅。這在藝術家是沒有辦法的事，他們要生存，可用拜金藝

術裏的一節來證明。那就是說一個藝術家必得有一個女人，這女人是和藝術家一樣的每日要三餐大塊野牛肉，要各種應用的東西。這樣他就不能不要錢。有了經濟的條件，他的著作也就不能不受種種的限制了。他們是不得已，他們要生存。根據這種原因，藝術家不能不爲經濟制度所屈服。再詳細點，我們可以展開經濟的作家的一頁。在現實的社會裏，每一個藝術家都具着兩種人格，兩種生活。藝術家以全力去創作憑着所有的衝動去創作固然是一種應該的事。但藝術家是有胃的動物，每天不能沒有食物，有皮又不能沒有衣服遮蓋。他們必須有一個妻或夫以及孩子，他們也是要吃要穿的。沒有錢怎麽辦呢？藝術家的形式，在資本主義社會裏，是創作可以忽略，經濟不能忽略。沒有經濟他們不能生活，不能創作，他們祇有死亡。所以比較覺悟的藝術家，在內心常有一種絕大的衝突。要從事於永久的偉大的創作，那就不能不愼重其事，經過長期間的努力。假使這樣幹去，却又沒有方法先使自己飽暖。經濟的惡魔舉起手來，不容你不拋棄了偉大的計劃，免不了濫產沒有經濟基礎的作家，而又沒有濫產創製的人，請問能找出幾個藝術家都變

成現代經濟制度底下的犧牲者。我們該怎樣的去追尋資本主義社會裏面藝術家的靈魂？還有，就是關於抽版稅的書籍的定價問題，爲着自己設想當然是定高昂點，可是同時又一念不得不牽到讀者。這也是衝突。想刻意的去創作，但在下筆時在技巧在意義裏面又不能不牽就讀者顧到銷路。一面下筆作文，一面想到衣食。這又是衝突。藝術家的生涯眞彷彿在受着死刑。當他創作時，橫在他眼前的不是藝術的偉大，不是創作中人物的幻影，而是妻兒們啼飢號寒的幻影。藝術家終竟在經濟的壓迫下面去創作，去騙取經濟來換麵包。藝術家完成了變形的竊盜，變成了待死的囚徒。這都是根據辛克來爾的說教加以闡明，內藏着一般的藝術家的悲哀。尤其是有階級覺醒（Class Consciousness）的作家，在這種情狀之下，更感到不可名言的痛苦。藝術家是被經濟犧牲了。當然，我們不能說沒有突破這一種關頭的，要說能完全離開却是沒有。我們可以再展開這一個片斷。

當我送稿去賣的時候，在途中竟遇到了雨。心裏覺得悲涼。覺得我自己被經濟驅策得太

沒有辦法了。人生始終做着經濟的狗卽如這一囘的稿子，何嘗是在藝術的衝動的情狀之下完成的呢？可以說是經濟要求硬激起畸形的藝術衝動，這樣纔有了這兩篇小說，其實，大部分的稿子都是這樣做成的。爲藝術而藝術，現在是不可能啊！現在不是創造藝術，是在騙取經濟。也許永久的這樣下去！文士的一生，恐怕就要這樣繼續下去了。唳！我想到這些爲經濟而寫定的東西。我覺到我的寫作動機就資本化了，那裏還有什麼藝術可講？假使不遇雨，今天也不致這樣的遐想——實在的，假使你的飯錢已經完了，逼得你不得不寫文章，寫定了以後偏遇着一場大雨，自己想不去送而又不得不送又不得不冒雨去送，在這樣苦風凄雨之中爲着一點飯錢而銷魂在這凄寂的道上，你縱是鐵石心腸，也不能不叫你傷感！唳唳！唳唳！現在的社會是離得開藝術的，但藝術——藝術是離不開經濟了。可痛喲！……

藝術家是怎樣的轉輾掙扎的生活在這資本主義社會裏。於此可見藝術的眞正生命，當

世界史寫到資本制度的一頁時，就被經濟的惡魔掘斷了。藝術家是商品的創製者，也是經濟的創造者。而且被藝術商人在壓搾着剩餘價值，藝術家所得到的祇是他們的一點剩餘。藝術家的血液大部分是被他們吮吸去了。自己弄得是寒不足衣，飢不足食。辛克來爾說他三十五年來沒有脫離過定型的以及變相的債務。這眞是藝術家慣有的生涯。卡脫登（Chatterton）賣腦借債的故事，更明明的在英國文學史上記着。狄更司（Dickens）的賣文葬母的事蹟也是永遠不會被人遺忘的。更無論莎士比亞（Shakespere）的小偷生活了。無論資本主義擁護的作家抑比較有覺醒的作家，都是一樣的在被壓搾。資本主義不毀滅，眞正藝術的產生是永沒有希望。從藝術家本身方面所看到的也是如此、也都是些應該被咒詛的 Money Writes 而已！

Epilogue

然而陰霾已漸漸的展開了。資本主義已經發展到最高度而開始崩潰了。我們的時代已開

始在亞洲有了激變我們的歷史已走入了一個新的時期。人類已經有了新的人生、藝術家已經有了新的生命、這新的生命是如拉狄克所說，今日的人生已不在武士刀劍的閃光和大砲彈的轟擊底下進行。今日的人生進行在礦洞裏的厚的煤塵中，在火爐邊的工人的血汗裏，在農人的犂頭上面，在合作商店的櫃台後邊，新的人與人的關係正在創造，新的危險正在為革命而顯露出來。這些一切都需要文學的表現。現在的文學作家的使命是給人生以一面鏡子，使民衆在藝術的表現中更容易去了解人生的意義。這種是人生對於文學的要求。人生不許藝術家隔絕的住在過去裏，它有絕妙的方法使藝術家屈伏於他的意志。藝術家！你在資本主義治下掙扎痛苦的藝術家！你希冀超經濟的藝術產生的藝術家！我們不要永久的屈伏在經濟下面！我們不要再為經濟賣掉我們的靈魂！現在該是我們覺醒的時候，要有階級覺醒的時候了！我們要如 Linen所說，要去創造一個豐富的文學，不過同時要嚴格的受社會主義工人運動的約束。我們要如 Linen 所說，不要讓腐敗和野心在這裏佔着地位，對於被壓迫者的社會主義的理想與同情，將

給這種新的力量和新的基礎。我們要如Linen所說，不要以躭於酒色的女英雄幾千百個肥頭大額的笨伯做題材，我們的題材該是幾萬萬的工人——國度的主要角色，我們要如Linen所說，用革命思想的最新穎的發明和社會主義無產階級的工作經驗去使我們的內容豐富。你窮無所歸的藝術家們！我們應該用我們的血去創造我們的藝術，我們應該在壓迫底下去找出路。現在我們把這種種的話語轉抄在上面。我們要不斷的努力超經濟藝術產生的客觀環境不久是會成熟的。

一九二八，五，三十一日。

批評的建設

一

在一九二八年的中國文壇上，表現了新文藝運動以來所不曾有過的活氣，這是一種很可喜的現象。因爲無論那一種向上的運動，祇要活動，祇要不岑寂，總歸是有希望的，我們對於中國的新文藝運動的前途，也作如是觀。

在新文藝運動的初期，我們有過一次極盛的時代，但和目前的情狀比較起來，相差究竟很遠。那個時代的文壇，思想是模糊不清的，對於文學的時代意義，大都是沒有認識清楚的，祇不過

表現了模糊的反抗精神而已。現在却不然。每一種文藝的組織以及文藝的刊物，旗幟都是很顯明的。我們可以看到三種不同的傾向，一種是反動的資產階級文藝的運動，一種是代表小資產階級轉換方向的勞動階級文藝運動，一種是直接的走上勞動階級的勞動階級革命文藝運動。這樣的分化，有些人以爲是不好的現象，我們却認爲是中國文壇的進步。凡相信文藝是社會生活的表現認識社會生活的，誰個都可以說這是當然的一種結果。

我們認定文藝是和政治分不開的。這種種分化，完全是證明了政治對於文藝的影響。我們試一展開幾年來的中國革命史，從每一次的政治演變上，就可以看到這樣繁複的政治鬥爭，完全是一種階級鬥爭的表現。每當一個階級獲得了政權以後，他們是要維持他們自己的階級的利益的，他們總要實行種種的壓迫，背叛原先的同伴，甚至不惜餘力的加以殘害。這是必然的結果。文藝是有階級性的，文藝是離不開時代的，政治上的階級色調既如此顯明，有時代性的文藝也就不能不走上階級分化的一條路了。

有些人對於這種分化很懷杞憂，有些人對於這種分化深致惋惜，其實這都是觀念不清缺乏史的常識所致。我們在高爾斯華綏（Galswarthy）的爭鬥裏可以看到這樣的表演，所以賈可說：『你們該平心靜氣的想一想你們走路已經走了這麼遠了，現刻你們要中止起來。我們原來是同舟共濟的，現刻你們要分成兩隻船了。我們起首是站起來替你們表同情的，你們現刻要預備和我們分手了嗎？我們早曉得是這樣，我們當初不會和你們一道出馬的。』（第二幕）眞正的唯物主義者對於這一種說法，是認爲幼稚的，資產階級的背叛革命，他們在未攜手之前，就早已看清楚了。階級是沒有混合的可能的，有階級存在的時候，衝突是不可避免的，我們對於目前文壇上的鬥爭，是認爲必得經過的階段，不必惋惜，也無須憂慮。

二

創作壇是如此的煩複糾紛；因此批評家的職任也就特殊的重大艱難。中國的新文壇經過

了悠長的時間的努力，雖然偉大的著作還沒有蹤影，可是已有了相當的成績。批評壇的成績在那裏呢？根本上是走錯了路。根本上沒有認清批評的意義。我們在已經有的幾部批評集裏，所能夠找到的，祇有抄書的批評，趣味的批評，或者是尋章摘句，捧場謾罵，或者是抹殺客觀的事實，祇有技巧的批判，這一切都是錯誤。

我們以爲批評家的任務，最重要的是估定作品的價值，爲讀者指示解釋作品的思想和技巧，以及改正作品的思想和技巧的錯誤，以促進文化的發展。批評家應該認清他們的批評的目的是促進社會的進步。批評家應該認清在一般讀者對作品的領受性還不很深刻的時候，他們的職任尤其是煩難而重大。批評家是作家讀者雙方的指示者，解釋者。雖說文學史完全是創作的成績，批評却也是重要的一部份，一種不可缺少的科學。眞正的大批評家，不但作者讀者忘不了他們，就是社會運動史上也是忘不了他們的。

因此，我們肯定批評家的工作的步驟是應該如此的。每當他們去批評一部作品的時候，他

們應該捉住作品的時代背景，同時梳理出這個時代的政治環境，文藝思潮。從這一種觀點出發，捉住作品的中心思想，再客觀的根據「批評時代」的文藝思潮加以批判，這對於一般讀者極有益處，使他們不致爲作品中錯誤的思想以及失却時代性的思想所動搖，蠱惑，尤其是有主義信仰的批評家要注意這一點。然後，纔能說到技巧，我們的意思，以爲批評家批評作品，是不應該對於任何種作品都加以批評的。批評家認定一部作品是能給予社會以影響的，他們可以批評。批評也就是一種介紹。作品的中心思想，技巧，有了相當的成功的，批評家應該批評，爲着重行估定歷史上名著的價值，批評家纔能下筆批評。有名作家的濫產的作品，批評家應該批評。無名作家的良好的作品，批評家尤其應該批評。總結起來，批評家批評一部作品，就一般的情形說，那是值得批評，介紹，說明的創作，技巧是有相當的成功的。所以我們以爲專門注意技巧的批評，是一種最大的錯誤。批評家的重要職任是用科學的方法，具體的梳理全書的中心思想，加以闡明或批駁。批評現代文藝批評，應該注意思想的綜合與分析。

我們的意思不是拋棄幼稚的作家於不問，對於這樣的作家，批評家也應該根據一般的現象，隨時加以合理的指導與改正。我們覺得對於這一種作家，批評家最重要的職任是具體的理論與方法的指導，不必要每一種的去批評。每一種都去批評，在批評家事實上是辦不到的。對讀者也就失却了他們的介紹的意義。退一步說，批評家應該以大部分的精神放在有相當成功，有相當影響的作品上，不然，就是批評意義的倒置，批評家的作用是很微小，很微小的。

批評家應該很清晳的了解時代思潮，觀念要清楚，階級的分野要看得顯明，對社會經濟的情狀要有深刻的認識。這樣，批評家的思想才不致混亂，批評作品的思想時才有所準繩，不致自己矛盾。批評家應該有科學的頭腦，壓抑自己的感情，很冷靜的去做分析或綜合的工夫，不能犯攏統的病態。批評家也是科學家。批評家對本身還有一個重大的責任，就是要隨時檢閱自己；批評家不是沒有錯誤的。批評家應該克服小資產階級的劣根性，隨時檢閱自己的錯誤，並把這種種的錯誤隨時告知讀者；因爲批評家對於讀者是很有影響的，批評家應該自己愼重，不要給予

他們以壞的影響，使許多的讀者跟着自己一直錯誤下去。

三

中國批評壇上的現象並不是如此。在這裏我們想比較的詳細說明一回。現在已不是在新文藝闢艸開荒的時代，文藝批評也有了很久的歷史，我們是深切的決定；是到了自己應該開始檢閱自己的時候了。

我們現在具體的指出中國過去的批評壇上第一種重大的錯誤，那就是批評家沒有統一的，有系統的文藝批評原理。這是由於批評家自己的思想不穩定。因爲個人的思想不穩定，所以不能分別論斷已有的文學原理的錯誤與不錯誤，而把所有的都當做正確的理論。又不願比較的去加以精晳的研究，考驗這些理論的彼此的衝突；這樣的結果當然是沒有正確的論斷，祇是些矛盾的表演了。次之，一部分批評家不願意做系統的研究，就是自己的思想沒有固定的方向，

終於免不了看一本原理書便爲一部原理書的理論所搖動；這樣的批評家的理論，就是在每一篇裏是沒有矛盾的現象，如果縱合的研究他們的批評，那就不免有許多的這樣的笑話了。有系統的思想的進展的改變，當然是應該的，不屬於我們所說的範圍之內。又次之，許多的批評家不認清原理的時代背景與國際情形，往往的抱一兩本批評原理便認爲唯一的法寶，來繩現代的中國創作，這也是抄書批評的一種，是很普通的錯誤現象。

第二種具體的錯誤，是沒有科學的方法。中國的文藝批評家的態度，很少是科學的。他們寫批評，祇是一種純感情的衝動。很精細，很科學，忠於批評的很少。有時因着要捧場，他們寫批評；有時因着友誼的請求，他們寫批評；有時是要謾罵，他們寫批評。固然不能說超乎這種種的意義眞正在做文學批評的沒有，普通的情形確實的告訴了我們是有這種病根的。再說有趣些，他們看見作家有一個句子寫錯了，他們覺得這是機會，於是來寫批評；或者自己有一頓牢騷要發，於是來寫批評。他們永遠不追尋批評的意義。所謂趣味的批評，當然也是誤解批評意義的一種。他們

祇是衝動的，游戲的，應酬的，他們不曾認淸批評的作用。記得還有一件趣事，就是某一位批評家當他和一位作家友誼篤厚的時候，他對於這位作家的批評是恭維備至；後來他們彼此間起了衝突，友誼斷絕了，於是這位批評家便一反曩日的態度，攻擊謾罵得不遺餘力。致於批評家捉住作家的一點錯誤，便認定是作家的整個錯誤，不縱合全書的意義，根據局部的一兩句話來肯定作家的思想，那更是普通的了。

第三種具體的錯誤，就是批評家的態度的不誠懇，不謙虛。我們就沒有看見誠懇，謙虛，接受錯誤的批評家。因爲祇是謾罵，把作家和批評家的關係，弄得非常的隔離，甚至互相嘲弄，仇視，我們沒有看到多少出於誠懇指導的批評，也沒有看見誰個有公開的接受錯誤的表示。一做了批評家，就以爲比誰個都高大，鄙視一切，目空一切，不克服自己的倔強的個性，以爲反我者都是幼稚，卑鄙，淺薄。這種思想是要不得的，而且這樣的結果是批評家永遠的錯誤下去。作者讀者也就不承認有什麼公正的批評，把批評家當做捧角家謾罵家看待了。俏皮毒刻的調子，更是所在多

有，這種指導，祇能引起作者的憤怒，不會叫他們誠意的來接受，完全失却了批評的意義。批評家的態度，無論在那一方面都應該是誠懇的，理智的，要給作者讀者以良好的印象。

以上是把過去的批評壇在理論，方法，與態度三方面的錯誤約略的說了一些，其間，每段的小標題，也許與內容稍有出入。這是應該加以申明的。總之，過去的批評壇是沒有好的成績的，今後應該走上新生的路。

四

我們既說明了批評的態度，過去的批評壇的錯誤，目前中國文壇的幾種傾向，現在我們應該進一步的討論批評家對於這幾種傾向的作家應有什麼樣的考察，和應該採取什麼樣的態度。

在我們看來，在大革命的現代，仍然提倡着反革命的資產階級文藝，這完全是一種坟墓裏

的遊戲，這一種供給資產階級玩弄，寄生於資產階級的文藝，牠本身就是毫無意義毫無作用的東西。對於目前的中國是沒有一點利益的。個人主義的文學的生命早已被時代的革命浪潮掘斷了，全世界資本主義高漲及其崩潰的形式，已不僅是初現端倪。文藝是有階級性的，資產階級的文藝早已到了進墓洞的時候了。現在是超個人主義的羣衆文藝，被壓迫階級勞動文藝起而代之的時候，批評家應該担負起他們的對於這種反革命文藝運動的責任，對於資產階級文藝不斷的加以抨擊，根本上消滅他們的力量。他們這一種文藝運動是不會長久的，不過是殘餘的勢力的發酵而已！

我們在政治上要肅清殘餘的封建勢力，在文藝上我們也要肅清資產階級文藝的殘餘的毒焰。這是批評家的責任。批評家應該洞察時勢。實際的政治狀況，往往的就是文壇形勢的反映。目前的政治革命的現象怎樣呢？資產階級的殘餘勢力，是很狼狽的在做着最後的掙扎。但是政治觀念稍爲清楚的人，是可以看到這是油燈乾滅時的一種必然趨向。由此，我們也可以看到資

產階級文藝的現代力量，祇不過是他們生命中的一個一時三世的表現而已。從政治方面去看，資產階級的力量在形式上雖然還在猖獗，實際上是早已空無所有。資產階級的文藝也是如此，雖然我們可以找到許多隸屬於這個階級的刊物，其實是空無所有的沒有人注意的。批評家應該拆穿這種西洋鏡。

我們祇要捉住政治的實際，便可以認識資產階級文藝的眞相。批評家抨擊這種文藝運動，便是在政治上肅清殘餘封建勢力的反映的排演。政治上肅清殘餘封建勢力，完全是爲着革命的前途，爲着民衆，批評家的反資產文藝運動也是如此。因爲至少還有一部分迷途的青年仍然沒有覺醒，在跟着他們做着貴族文藝的好夢，正和他們做着幻想的政治好夢一樣。批評家應該喚他們醒來，和革命黨人在街頭喚醒民衆一樣，以促進革命勢力的進展。批評家就是革命家。批評家對於這一種文藝的反宣傳，是不應該忽略的。應該分析資產階級文藝所描寫的對象，指摘資產階級的中心思想的錯誤，說明這個時代的政治思潮，青年應該和資產階級文藝分手的原

理，消滅資產階級的文藝，救他們轉來資產階級文藝的作家，是反革命的，沒有法子救濟了，批評家應該喚醒迷途的他們的讀者。

五

小資產階級轉換方向的勞動階級革命文藝運動，當然是一種目前很扼要的工作，與革命是有利益的。他們果眞能夠克服他們的階級的惡習性，誠心的走向勞動階級文藝這一方面來，他們是很有希望的。批評家對於這一種的文藝作家的態度最是困難，若是批評的不當，或批評的態度不審愼，往往是容易引起極壞的影響的。

說到這裏，事實上我們就不能不把這個階級的特性說一說。這一個階級裏的人物，是可以革命可以不革命的，因爲他們的生活介乎被壓迫與不被壓迫之間。在某一個階段他們很革命，在某一個階段他們因着一點打擊，他們可以不革命，甚至反革命。游疑不定的心情，倔強的個

性，浮泛的研究衝動的行爲，虛僞的孔面，堅強的自信，都是這個階級的特徵。批評家批評的恰如其分，可以引導他們向上，否則很容易把他們逼到反革命的路上去。批評家對於這一點疏忽，而造成惡果，批評家是應該負責任的。批評家要做這一種批評運動，他們應該先把握住這一階級的特徵，設法去維持他們的革命的情緒。要知道他們有時是會因着意氣的作用，或在情緒消失的時候，投降到資產階級去的。

這個階級實在很奇怪，可也是事實之當然，他們不是獨立的，必得有所屬，或者屬於資產階級，或者屬於勞動階級。我們看革命的過去可以知道，當這種人物和勞動階級攜手的時候，他們總是拚命的反對大資產階級，及至分開以後，他們就不能獨立生存，不得不投降大資產階級去。他們的事實告訴我們，他們必得有所隸屬。不是被大資產階級領導，就是被勞動階級領導。

領導這個階級的轉換方向的革命文藝運動，是頂困難頂要細心的，要完全用理智的，極誠懇的，以及友誼的態度出之。對於他們的錯誤的指摘，祇能輕描淡寫，不能嚴重。對於這一種作家

的批評，應該注意他們的重大的地方。等到他們把階級的壞習性克服好了，然後態度再慢慢的嚴重起來。如果抱着找錯處的眼光，發現了他們的一點小錯誤，比卽如獲至寶的叫將起來，這樣簡直是有意的逼轉換方向的作家走上反動的路，也好像是不希望這種作家轉換方向似的，這不是現代批評家對於這一階級革命文藝運動良好的批評的態度，這是根本錯誤。批評家應該想到他們批評的對方，要了解客觀的環境，不能一任感情衝動。

我們誠懇的希望中國文壇上的批評家，對於小資產階級轉換方向的文藝運動，應該特別謹慎。他們是有大希望的，他們很多的已經克服了這種種的病態，他們正向勞動階級這一方面來。批評家在這種環境裏必得應用良好的導引的手術，誠懇的指導，設法鼓勵他們的革命情緒的高漲，把他們好好的引到革命的戰線裏來。

六

現在說到最後的一種傾向，就是勞動階級的革命文藝的運動。批評家對於這一班人的職任比較容易担負，因爲他們的個性，沒有其他階級的倔強，他們的階級意識大都是已把握住了。有人以爲中國現在的文藝青年，沒有一個是出身於勞動階級的，因此文藝青年們的意識都是資產階級的意識，他們的意識是唯心的偏重主觀的個人主義。這話我們以爲不盡然。我們覺得這完全是轉換方向的小資產階級作家主觀的口語。中國現在的文藝作家最低限度是破產的小資產階級，這種說法是很對的。若說作家全是資產階級意識，是唯心的偏重主觀的個人主義的作家，却不盡然。我們覺得這一班文藝作家，他們是早已無產化了，早已不是唯心的主觀的個人主義的了。他們都是聽憑革命的浪潮的羣衆的集體在指揮着，沒有個人的行動。我們覺得對於這一班作家所謂階級的意識，他們在過去的長時間的下層實際經驗裏早已獲得了，是用不着再用全力克服的。批評家對於這一班作家不是要特別注意這一點。但必得注意檢舉他們小資產階級惡習性的偶而的複現，嚴格的加以指摘。對於這一班作家，用和平的態度是錯誤的，

因爲他們的職任比之轉換方向的小資產階級作家更爲重大，他們要做所有的時代作家的先驅。他們從沒有進過象牙之塔，他們也不必再從象牙之塔裏走將出來。

批評家對於這一班作家，態度應該特別的嚴重。最要緊的工作，是要督促他們做修養的工夫，政治理論的探討，政治策略的應用，勞動階級革命文藝原理的研究，勞動階級革命文藝創作的比較論斷，理論行動的揉雜與表現，批評家不應該對他們寬容一點。批評家批評他們的創作，首先要明瞭他們的創作的時間背景與政治環境，與他們對于政治的時代的使命，不然，也是沒有法子深入的。

勞動階級革命文藝的作家，既負有政治的使命，這就是說他們既對於革命進展負有相當的職任，那批評家就得督促他們去創造刺激影響讀者。批評家不在這一點注意，那就喪失了勞動階級革命文藝運動的精義了。勞動階級文藝也就變成了毫無作用的東西。他們的職任是創造刺激，影響讀者，所以批評家應該注意他們取材的範圍，要使他們不僅注意於狹隘的主觀的

表現，應該從事於廣泛的多方面的表現。督促他們取材不要太枯窘了。無論什麼都是可以表現的，祇要作品表現的目的是幫助革命。對於這一班作家，批評家要精細的觀察他們的各方面，嚴厲加以指摘，使他們一天一天的進展。對於技巧也要加以批評指導，他們的技巧在目前大都是還沒有成熟的。

七

現在，我們確定了今後的批評態度應該是如此。在過去我們有了不少的這樣的錯誤。我們自己檢閱以後，應該全部的悔悟。我們的態度，我們的思想，我們對於技巧的批評，今後都應該根據各種不同的環境，猛力的走上新批評的道路，從事新批評的建設。

同時我們也希望於轉換方向的創作家，誠懇的接受過去的錯誤，認清這個時代的偉大的意義。確定自己的意識，修養自己的情緒，不然徒空口的說轉換方向是沒有用的，文學史是一部

創作史，不是理論所砌成，我們要創作。說到創作，或許在初期要感到一些困難，一時也許做不出好東西來，但是這是不要緊的。努力的去創製，日子經久了自然會好，會成功的，批評家應該勉勵他們不要灰心。要勸他們澈底的拋棄個人主義的思想，跳到社會裏去，認清自己是集體的一分子，浪潮中戰鬥的一員，將來的前途依舊是不可預期的，革命前途也是格外的光明的。

我們的時代已經走上了一個新的時代了，我們的文藝運動也走上了一個新的階段了；人類是有他們的時代使命的，從事文藝運動的青年，也應該抓住他們的時代，跟着時代向前走；文藝批評家更應該站在時代浪潮的前面，對作家讀者加以親切的說明與指導，以創造現代中國文學史上的光榮；這樣的批評家纔是我們所需要的。文藝批評家的職任就是一個革命家的職任，批評家的任務就是促進革命的進展與成功，批評家要把握住他們的這一種偉大的使命！

以上是批評家的建設的發端。

一九二八，四，一五。

【介紹】

錢杏邨爲中國文藝批評家。錢氏首先以唯物史觀的眼光作文藝批評的工作。其已出版者有「現代中國文學作家」一二册，「文藝批評集」，「力的文藝」，「現代女作家」，「安特列夫評傳」等等。

本書所選，均在太陽月刊所發表者。

文藝與社會

時代的無可抵抗的巨潮，已經把文藝的國土裏建築着的，巍峨的，高貴藝術之宮，與精美的，雅緻的象牙之塔，捲沒在汹湧的潮頭裏，坍頹在人間的廢墟上了。在那裏，從前住在藝術之宮與象牙之塔的雅士文人，不是在廢墟中淹死，便是在破屋中跳出生命，跑向十字街去了。

在十字街頭，一切的文藝者，文學家，已經進入了一個新的天地，呼吸着另外的一種飽和了人生實味的空氣，過着一種平淡的人間，從前在藝術之宮中所視爲平庸的平庸生活，創造起另外的一種的文藝的世界。在十字街頭，我們見到一切的奇形怪狀的人類，留八字鬍子的政客，背

三角皮帶的軍官大肚皮的資本家，汗流浹背的工人，泥土沾滿了脚肚的農夫，與衣衫襤褸的一切被軍閥資本家吸吮，壓榨得再不能動彈，再沒有生氣的被壓迫者。在那裏，我們可以聽見軍閥老爺達官貴人的威喝聲，執政者殺人的鎗聲，窮人們的呼飢號寒聲，以及亂黨與暴徒們家族戚友的悲慘呼號聲；在那裏，還可以聞到刺鼻的官氣與資本家的銅臭，更可以聞到血腥氣與火藥氣。——總之，在那裏我們可以接觸一切的，在藝術之宮裏面做夢也不能想像到的各種的實生活。

如果文藝不是人間的事，如果文藝是可以脫離了時間與空間的範圍的，如果文藝是可以離開了人生而還能獨立存在的，那末，我們便沒有話說；不然，我們就不能不承認文藝與社會的關係了。

在西洋史上，很早的時候，如文藝復興時代文藝對於社會的影響且不說，對於文藝復興與時代以後的思想影響且不說；我們只要單就十九世紀俄國的文藝作品對於牠的革命影響如何，就可知了。

文學是時代的反映，文學是時代的先驅，同時，文學又是時代思想的標幟，與未來社會的嚮導者，貴約（社會學的美學的開拓者）會說：

「文藝是舊社會的改革者，同時又是新社會的創造者。」這話是很可讓我們深思的

在近代的事，文學與社會生出切實的關係來，文藝去做改造社會的埋伏線，及發動機等，當首推挪威的易卜生與法蘭西的盧梭。他們兩人雖然不同，但他們的藝術之給予當時社會的影響則一。盧梭的自由主義，如民約論等之為法國大革命的導火線，是顯而易見的事。至於易卜生之各種社會問題劇之給予當時的革命觀的虛無思想以更大的反響，造成新舊思想之爭鬥，階級思想之爭鬥，罵倒階級的固定的束縛的成見，揭發現代的各種社會問題，——如婦女解放問題，勞工問題等，各種影響則比之盧梭，更其偉大。

易卜生第三時期的幾部劇本如社會柱石，傀儡家庭，羣鬼等，完全是以寫實主義為立場，而描寫當時的社會問題的。社會柱石是揭出社會上以為牠是棟樑的人，卻原來是一個偽善者。在

那末，他刻毒的罵着社會上一般占高等大地高高大名望，而實是一個自私心極重的人。傀儡家庭描寫娜拉因看穿了男子的自私心，與家庭間的黑幕，不願再玩偶似的住在她的丈夫赫爾茂的家裏，而毅然脫離了家庭，做一個獨立的人，不甘願再做傀儡。這劇是引動了近代彌漫世界的婦女問題的原動力，你看，近代的多少女權論者，不都是仰慕這劇本的麽？

在法國，我們知道幾個自然主義的小說家，如左拉，如莫泊桑，弗勞貝爾，他們都以當時的社會為對象用極尖利極冷酷的筆鋒，描寫人生的黑暗面，社會的墮落性，極陰暗悲慘醜惡與赤裸裸的獸性之能事。

以羣衆題材而描寫入劇本中的德國的劇作家霍普特曼的名著日出之前的織工等，是以現代社會之中心問題，——勞働問題為中心而描寫罷工及勞資衝突階級鬥爭的戲劇。

至於英國大戲劇家高爾斯華綏的爭鬥，則更與霍普特曼的織工是一樣的東西而以同盟罷工為題材的在爭鬥中，高爾斯華綏是盡量的來現出公司總務長的專橫剛愎貪婪無厭盡量

的來現出總務長的心腸的冷酷刻毒，看他們罷工六個月工人們的妻子啼飢號寒，都沒有讓步的意思。在另一面呢，則極端的描寫工人的領袖的激烈的革命態度，不妥協不屈伏的奮鬭精神。這是何等的可以使我們深思呀！雖然高氏原劇的結束是在表示勞資衝突的無益，但我們一面也須得原諒他那時的英國社會情形，而在另一面呢，却正如日本文藝批評家廚川白村所說的一樣：

「作者高氏要以這一篇來顯示資本家和勞働者衝突的無益，那自然不待言，但同時也使人儘量省察，知道在資本主義的現狀之下，罷工騷擾是免無可免的事。」

在現代革命的發祥地的俄國，十九世紀以後，在世界的文壇上收穫得最豐盛的俄國，這種例子更是舉不勝舉，從普希金哥郭里以下，一直到了現代赤俄的無產階級的文壇上的托羅茨基等，都不能例外。

在這裏，我們更不要多舉例子，因爲是舉不勝舉。不過，我們可以得一個很大的結論，文藝是

離不了社會，離不了人生的。文藝也是批評社會，批評人生的。換言之，文藝須得有社會與人生去充實她的內容，她才有精神，有生命，有永久不朽之價值。

「建立在現實生活的深邃的根柢上的近代的文藝，在那一面是純然的文明的批評，也是社會的批評。易卜生所發起的問題劇不消說，便是稱為傾向小說社會小說之類的許多作品，也都是直接或間接地拿近代生活的問題來做材料，其最甚者，竟至於簡直跨出了純藝術的境界。有幾個作家，竟使人覺得已經化了一種宣傳者，向群衆中往來，而大聲疾呼着，這是僅夠擊殺那些至今還以文學為和文酒之讌一樣的風流韻事的人們的。」這是廚川白村在他的出了象牙之塔裏面的「描寫勞働問題的文學」中的一段，我們看了也可明白大概了。

以上是世界的事。但是，反觀我們中國的文壇是怎樣的呢？有許多腦筋稍為銳敏的青年，不是說中國文壇太寂寞嗎？有許多腦筋稍為熱烈而不住的期望着未來的光明的青年，不是說中國的文壇太無聊嗎！是的。中國的文壇，是寂寞，是無聊。是沒有很好的成績的收穫；這實在是無可

諱言的現象；但是中國的文學產生的歷史是這麼短促，有什麼法子。不過，在中國的很少的作品的收穫中，我們也不能否定說文學與社會無關。所以花呀月呀的無聊的作品，的確不能敵得魯迅阿Q正傳，祝福等的淘汰。中國的文人，除了幾個被資本帝國主義所收買的博士，有王孫公子之風的留學生，或是在黨國裏身膺高位的藝術革命者以外，實在還有許許多多的青年是在向着這條路上走去的。在從前，專門詠愛的生活，而以自己爲中心的自我表現的作家郭沫若，從翻譯了一本社會革命的書以後，已經完全把自己的生命與身心整個的投入革命的潮流中去了。專門發牢騷，呼窮呼女人的沉淪作者郁達夫，如今已站入民衆的隊伍中提倡農民文藝了。至於魯迅，聽說大家都加之以「赤化之流」的罪名，想來要是繼續着這一方面的工作的。至於自稱爲東方的革命的歌童的蔣光赤，雖則幼稚與魯莽之氣未除，但他的努力是可嘉的。

不過，可憐得很，還是可憐得很喲！以往的中國的文藝與中國的社會所發生的關係，還是偶然的，偶合的，而不是有真正的明確的標幟的。文藝與社會的關係，不能如盲人一樣的摸索的偶

發，也不能如卜課先生一樣的猜測的偶中，而是有目的有方法的有科學精神的新創造。

現在，試睜眼看看我們中國的社會，試立在十字街頭看看我們中國的社會，軍閥的壓迫人民，慘無人道的殘殺，帝國主義者之迫壓我們民族，慘無人道的砲艦；我們的文藝有什麼表現呢？次之，國內的官僚，政客達官貴人，是何等的敲榨平民，何等的爲虎作威，何等卑鄙齷齪，何等的拍馬吹牛；…而我們的文壇上，有怎樣的作品，把這種生活的反應像易卜生的社會柱石，哥郭里的巡按等醜詆，痛罵，而揭穿了這一批人的面幕，剝去了這批人的良心的包皮嗎？中國年來因國內經濟生活的恐慌，連年戰爭的影響，到處的民人，都弄成失業失工的地步。罷工運動是時時可以聽見的，到處可以遇到的；減租運動，也是漸漸的在各地蠢動起來了，但是描寫這一方面的作品，如織工，如爭鬭，在最近的文壇上有沒有見到呢？便是退一步，退一百步說，我們中國的文藝，眞正的描寫中國下層社會的悲苦無告的生活，而能描寫得入化的有多少呢？這眞是很可憐的喲！

但是，我們且不要失望，我們覺得我們的國土正大着，正荒蕪着，而等待我們的開闢。我們應

該有目的，有方法，用科學的精神，在這荒蕪的國土上開墾，我們在那裏，可以開闢出一條大路，在那大路的盡頭，我們將點上一盞未來的光明的世界的路燈。

努力於文藝的有希望的靑年，我們的脚立在現實社會上，我們的眼還看到那盞路燈的光，我們要着手從脚下起，一步一步的做工作。



新文藝的建設

文藝，照一般人的說法，是人間思想與情感的表現，是沒有時間空間等等的制限的，然則又何來新舊之分呢？現在提出「新文藝的建設」這個題目來，難道中國是沒有文學的麼？倘若如此，那末請問屈宋李杜的詩賦，左孟馬班的文字，降而至於如水滸紅樓等等的小說，到底是什麼呢？話說得不錯，但是我們要知道所謂沒有制限者是其本質目的——申言之，即在將人間的思想感情加以具體的表現；至於具體表現的方法，手段，則是時各不同，地各殊異的。例如古典文藝的與浪漫主義的不同，英國的亦與法國的不同，甚至同一時代同一境地，因作家個性之不同，而

所作亦互異，如拜倫，雪來，基玆三人，便是一個好例。由此說來，我們中國雖亦自有其所謂文藝，但這是舊的，是一種封建時代宗法社會中的產物，向來因為是獨立發生的，所以內容亦單調而少變化，這樣的文藝，試問我們能否滿意呢？不，我們是不能滿意的。我們活在今日的時代，落在這樣的境地，我們自然要求有一種與此時代境地相適合的東西，這便是我所謂新文藝了。

說起我國的新文藝運動，論歷史已有六七年，然而成績仍是微小得很。蓋自新文化運動把古文打倒，利用白話作文，這自然是我們中國文藝界劃時期的事，我們從此可以不受古文格律的束縛，可以自由發表其思想了。新文藝的建設，似乎是旦夕間事。然而六七年來，我國文壇之衰老不振，依然如故，面目雖易，精神還是舊的。原來我們所革除的只是文字，這是文藝表現的一種手段，是表面的，——實際上現在的白話文依然不能脫文言文的窠臼；我們的思想內容仍舊逃不出數千年來的傳統觀念。如此現狀，無怪新文藝的建設為不可能，而現今的一般人士都對白話文學抱無限的悲觀了。

「工欲善其事，必先利其器」。欲求新文藝的建設，文字的解放自不可緩。我們現在雖已改用白話作文，但是要用現在的白話表示繁複的思想，常有文不能達意的地方。所以我們一方面應該竭力擺脫文言的羈絆，使白話文字得自由發揮，同時在他方面我們更當博採外國文字之長，使白話內容益爲充實。前者是廢去古文，後者是歐化白話。時至今日，這已是不成問題，無庸我再來饒舌。我現在所要說的是：中國新文藝應該怎樣纔能厠身於世界文學之林而不爲時代落伍者？

第一我要問現代的時代精神是什麽？一個作家而不知道時代精神的所在，便不能指示一代的歸趨；卽令文筆如何巧妙，也只是供人消閒的東西。第二第三，我要問中國的環境是怎樣？作家自己的地位是怎樣？他若不明白這些，便不能談中國文藝，——實在是什麼都不配，——遑論新文藝的建設了。

據我觀察現狀的時代精神，及中國的現狀，新文藝的建設似當以下列三事爲準：

一、文藝的社會化

二、革命的精神

三、世界主義的傾向

我們向來的觀念，以爲文藝是一種超越塵世的理想，是偉大作家個性的表現，是厭惡煩囂生活者遁世隱居的「象牙塔」，與實際社會沒有關係，殊不知這完全是誤解。我們須知文藝也是社會生活的產物，文藝作品是不能離去社會生活而獨自存在的。質言之，這到底不外是社會現象的一種。他的成立發達，是由社會之一般過程而決定的。譬如當文字未發明以前，那時的所謂文藝，不過是口頭相傳的歌謠，彼此相傳，你删我改，分不清誰是原作者。這是民族間自然的產物。到了後來，文字發明了，但除僧侶官僚以外，知道文字的仍是很少，加以抄寫爲難，所以此時的文藝作品，只有宗教的經典與官家的史書。後來紙能夠製造了，印刷術也發明了，於是傳布日便，文藝作品亦一天天的加增起來。現在，因機械的進步，造紙印刷，尤形便利；又因商業主義的發達，

文化事業亦遂成爲一種企業。自然，文學的性質傾向以及作家的心理道德，當這情勢，不能不起極大的變化。文藝創作成爲一種職業，稿費之多寡竟成爲作家與出版家間的問題了。但這是文藝界的現勢，——文藝等於金錢；我知道這種商業主義的情勢是決不能夠久長的，文化事業必將成爲社會的公器，文學書籍亦將爲普遍社會民衆的讀物，不以其有無金錢而有區別，到了那時，社會民衆便是文藝的鑒賞者，與先前那樣專宮庭富室的娛樂的，當然是大不相同。我們建設中國的新文藝，關於這一點——文藝的社會民衆化——便是應該注意的。

法國的批評家泰因(Taine)曾說一篇文藝作品的產生，須受三種東西的支配。這三種東西便是種族（Race）環境（Milieu）時間（Moment）。他的說法，雖然不是全對，（因爲把作家的個性拋却了）但是時間在文藝上佔居極重要的位置，則係確定的事實。由此，我們在現今而欲謀中國新文藝的建設，第一不可不明白現在是怎樣的時代？我們所處的是怎樣的地位？

誰都知道中國民族是一種被壓迫的民族，現今正在要求自由與獨立的時代。資本的帝國

主義與軍閥官僚等，便是束縛他壓迫他的敵人。文學家既不能自外於被壓迫者之列，就應該共同起來謀解放，並爲民衆的領導。若其不然，只躲在壁角落裏，閉着眼睛，胡謅風花雪月的歌曲；或者困頓於壓迫之下，而作微弱的呻吟，這都是懦夫的行動。眞正的文學家決不如此！眞正偉大的文學作品也決不如此！所以我們不謀新文藝的建設則已，否則應該以革命的精神，來創造新文藝。文藝的目的，雖然是在使人生有所借鑑，使人生得到認識，像科學一樣，與人以客觀的眞實；但是最重要的却是那種鼓舞人生使爲前進的活動的強烈的力量。這種力量便是所謂革命的精神。我們要用這精神來認清社會的組織與人生的意義。從前種種，都是資本主義的，我們應該打破；他將來如何，我們應該以明澈遠大的眼光，指示出來。從前的文藝，像頹廢派的自棄的，自然主義的命定的，浪漫主義的理想的，或者像人生派的肯定的，人道主義的溫情的——種種妥協的精神，我們在將來的新文藝中，都是應該屏去的。

在從前的時候，我們因爲山川的阻隔，所處的環境不同，所抱的思想亦異，故那時的文藝多

是地方色彩很濃的，各國之間都各有其特色，國民文學的分別是非常顯明的。但是到了現代，第一因交通機關的發達，山川的阻隔打破了，以彼此間往來的頻繁，於是國民間的思想感情也漸趨和洽，互相流通互相感應，自然的有一致的傾向。第二最重要的原因是人間生活的變化。在從前的時候，我們所關懷的事件是限於本國的，大概在一國是重要的問題，在他國却未必然，譬如唐宋元明等歷代易姓之事，在我們是何等重要，但在西洋，却是痛癢不相關的。然而現在形勢大不相同了，一國的興亡，不但關於他本身，並且還要牽連到全個世界。無論什麼事，都成為世界人類共通的問題。從前是以國家為本位的，現在是以世界為本位了。俄國實行社會主義，與英美日法何關，然而全個世界竟紛紛擾擾的為之不甯了。原來以交通便利的結果，人間生活的根本都歸於一致，所以世界各國不發生事變則已，一有事變，輒與全個世界有關，正如牽一髮而全身皆動。時至現代，因人間的思想感情生活標準，大概都漸歸一致，於是國家的界限逐日見淡薄，不但在政治上有聯亞聯歐，全美同盟等等的運動，即世界各國的文學，也漸有共出一軌之觀，這便是

世界主義的傾向，是我們建設新文藝時所應該認識淸楚的。本來，文藝是超越國家界限的東西，只有好與不好，決沒有此疆彼界的分別的。

以上三項，只是我們對於中國新文藝建設運動所應努力的方向，此外如文藝家個人的人格，學識，理想，那當然也是很重要的。

革命文學與自然主義

在今日，中國文藝思潮的轉變，有如怒潮一發，不可遏止，一般在象牙之塔裏醺醉的人們，在十字街頭徘徊的人們，在朦朧的意識狀態之下的人們，有的是垂頭喪氣，靜待着怒潮把他捲入海底；有的還想勉強掙扎，作一個困獸之鬬。但是潮流前進的力量，從來沒有一個人能擋得住的，尤其在今日這個階級意識逐漸尖銳化，對壘的戰綫日益顯明的時候，一切舊的將被推翻，文藝的思潮將走進一個新的階級，那是不成問題的了。

社會上任何現象，都沒有不受牠那個時代的社會背景的支配的，文藝當然不能是例外。過

去的文藝思潮，都根據着牠的時代背景，做牠在那個社會現象裏所應負的工作，現在所謂革命文學，也無疑的成爲革命的無產階級的武器，在這革命勢力急劇進展的場合裏，盡他應負的責任，這也是當然的事實了。

倘若有人要問革命文學——無產階級文學——內涵的意義是怎樣，我們就可以爽直的回答：「革命文學是以無產階級的意識，去觀察現代社會上的種種事物，用文藝的手腕表現出來；他所負的使命是要鞏固自己的階級，擴大自己的戰線，向一切反動的勢力進攻，以完成無產階級的使命。」

但是，倘若有人再問：革命文學表現的方法，是不是與過去的相同，或者像自然主義一樣，拋棄主觀的情感，用純粹客觀的態度，冷靜的去將社會上種種現象，——類如無產階級的痛苦——赤裸裸的描寫出來，便可以盡了牠所負的使命，這是我們狠可以值得注意的問題。

本來呢？革命文學是注重的現實，絕對不像浪漫主義在虛想裏建設神奇、美麗的樓閣，不

像神祕主義在迷夢中躱開了現實的世界，但是也絕對不學自然主義者只說病源不下藥的手段，把文藝當做研究社會生活所得的記錄，把事實重述一過告訴讀者世界上有這麼這麼一回事，便算責任終了。至於讀者由這事實所得的見解怎樣，只好隨着各人的意識去判定了。

為什麼呢？我們第一且先認定文藝上根本沒有所謂純粹客觀的存在，在一個作家提筆寫東西的時候，他自己或者自信是純粹客觀的了，但事實上究竟也不是這樣？一個人，除非他死了，或者在一種熟眠的狀態中，總有他自身的活動能力，當自己提着筆寫東西，而要說沒有主觀的活動能力存在，這已是很笑話的了，同時，一個人對於社會的觀察，是隨着他的認識程度而定，同一件事實，這一個看起來是這樣一個因果關係，那一個人看起來是那一種因果關係，不管你描寫的時候是怎樣忠實，也不過忠實於自己所認識就是了，譬如有同一件事物命兩個自然主義的作家去寫，結果一定不會完全相同，這樣，所謂純粹客觀是在什麼地方？

即使我們承認有『純粹客觀』的存在，且看我們今日的時代，是不是需要純粹客觀的東

西。階級的衝突已是這樣的不可收拾，前途的趨勢在有思想的人的腦筋裏，已經成爲必然的，我們正應當怎樣使我們的武器更爲強大有力。倘若純粹客觀的作品，眞有實現的時候，恐不過一場無雜混亂的攝影，——因爲不容許主觀的存在，所以這裏面的原因結果不會明晳的顯出——對於麻木的人們毫不生一個警覺的影響，對於覺悟的人們也不見得有多大的情感上的奮興，至於盲然無所適從的人，更不能在這裏面找出一條道路。雖然這是太無用了，但是直到現在還並沒有這麼一部作品出現。

第二，我們且就文藝本身上看，不管牠的成因是怎麼樣，但是他對於整個社會的效用，——就是牠的社會價值——無疑的，是一個情感方面的宣傳作用，換一句話說，文藝本身就是一個宣傳品，正爲這句話，『時常有意的或無意的宣傳』即就是自然主義的作家怎樣不要主觀的情感參加在內，但是他的作品給與讀者的影響，已肯定了牠本身的意義。我們更那能求這能說而不能行的『純粹客觀』。

那麼，革命文學究竟怎麼樣呢，——當然我們不是要重走到浪漫主義的道上，——我們先得觀察各個的時代背景。

當自然主義發生的時候，正是十九世紀中葉資本主義的全盛期，那時候階級的分化雖然已狠顯著，但是潰敗的時期還沒有到，破壞的可能性，並不像現在這樣緊張，一般稍微有點眼光的人，都認彌補裂痕的社會政策是改良的不二法門，這時代的背景影響到文藝上，便形成了自然主義的思潮；多少自然主義的作家，雖然大都注意描寫社會上醜惡悲慘的方面，但是這些作品裏面，他們對于無產階級，只有人道主義式的同情心，改善生活的希望，而絕對沒有像現在無產階級所發出強烈的悲憤的反抗的呼聲，他們只是將病狀寫出，好讓資產階級趕快設法補救，但是絕對不想要打倒致病的惡魔，他們只要求一個忠實的描寫就成，所以才提出了「純粹客觀」的口號！

到了現在呢？資本主義已到了崩潰的時期，階級的衝突已沒有調和的可能；一般勞働者，大

都已從壓迫之下覺醒過來，他們再也不受資產階級的欺騙，再也不受溫情的改良主義的籠絡。他們要自己解放自己，並不求任何人的憐憫，他們要從敵人手裏奪回自己的東西，而不肯以一點的賜與爲滿足。現代從事文藝的朋友們呵！今日的世界沒有中道，不是與世界的潮流合一，便是與潮流衝突，小資產階級的道路，是要自己認定的。

這社會背景在文藝上的影響，便形成了我們今日的革命文學——無產階級文學——牠不但抓住現代社會的現象，坦白的將這時代反抗的情感表露出來；而且要盡他本身的使命，擴大自己的戰線，在作品裏給人們暗示一條出路！

出路！出路！這便是與自然主義不同之點，正因爲作者是以無產階級的意識去觀察社會，所以才有這麼一個出路。牠不但是寫出病狀，還要下藥，這「暗示的出路」便是革命文學的活力，沒有這個活力，便不成其爲革命文學。這裏面雖然不能脫離主觀的色彩，但也仍是自然的，因爲時代已到了這裏，時勢的需要已把出路明示在許多人眼前，不得不走這條路。

就拿描寫時的態度來說，革命文學的作家是一樣的忠實，他不要學自然主義作家口口聲聲要忠於事實而反求不到，他却是要忠於他所認識的，把他如眞的表現出來。他們是要從現實裏建築未來的世界，但絕對不是從空想裏幻化理想的天國。他們對社會的認識，雖然根據他們自己的見解，實際上代表的是覺悟的無產階級的意識，如此，如此，才是二十世紀的革命文學，而不是十九世紀的自然主義！

看呵！事實已告訴我們，在今日的社會裏，每一個文學家都握着筆桿兒爲自己所擁護的階級作戰，這是多麽偉大的時代呵！思想不澈底的，他在時代上是一個落伍者，他在文藝上也决不能夠做出一個能代表現代的作品來！請酷好文藝的朋友們，看淸今日的時代吧！

文學與革命

文學是什麼，我們已經常常聽說過；革命是什麼，我們不但是聽說過，並且似曾目覩了。文學與革命，二者之間的關係，這是我們平常不大經意的一個問題，而又是我們不能不加以考慮的，尤其是在如今「革命的文學」的呼聲高唱入雲的時候。

我先問：革命竟究是怎麼一回事？

一切的文明，都是極少數的天才的創造。科學、藝術、文學、宗教、哲學、文字以及政治思想，社會制度，都是少數的聰明才智過人的人所產生出來的。當然天才不是含有絲毫神聖的意味，天才

也是基於人性的。天才之所以成爲天才，不過是因爲他的天賦特別的厚些，眼光特別的遠些，理智特別的強些，感覺特別的敏些，一般民衆所不能感覺，所不能思解，所不能透視，所不能領悟的，天才偏偏的能。所以極自然的，極合理的，在一個團體的生活裏，無論是政治的組織或是社會的結合，總該是比較的優秀的分子佔在領袖者或統治者的地位，事實上也常常是如此。比較的優秀分子，佔據公衆生活的中心，如其完全是賴於他的聰明才智以達到這種地位，這便是一個常態的自然的路程。無論那一個國家，那一個團體，有這樣的優秀分子領袖着統治着，那就是幸福，少數的優秀的天才之任務，即在於根據他的卓越的才智爲團體謀最大之幸福，凡有創造，必是有裨益於一般的民衆，或是使民衆的物質的供養日趨於富足，或是使民衆的精神的培植日趨於豐美。眞的天才永遠不是社會的寄生蟲，而是一般民衆所不能少的引導者。所以在常態的狀況之下，民衆對於藝術的天才是讚美，對於科學的天才是欽佩，對於政治的天才是擁護。

但是人性不是盡善的，處於政治團體或社會組織之領袖地位的人，常常不盡是有領袖資

格的人更不盡是能有創造的天才往往只是平庸甚至惡劣的份子。因緣着機會的方便或世襲的餘蔭，遂強張了統治者與領袖者的地位。這樣的假的領袖，對於民衆消極的沒有貢獻，積極的或許就有壓迫。眞的天才隱在民衆裏面，到忍無可忍的時機，就要領導着羣衆或指示給羣衆做反抗的運動。這個反抗運動，便是革命。革命運動的眞諦，是在用破壞的手段打倒假的領袖，用積極的精神擁戴眞的領袖。於此我們對於革命有應注意的幾點：

一　革命的運動是在變態的政治生活之下產生出來的；

二　革命的目標是要恢復常態的生活；

三　革命的精神是反抗的精神，所反抗的是虛僞；

四　革命的經過是暫時的變動，不是久遠的狀態；

五　革命的爆發，在羣衆方面是純粹的感情的；

六　革命的組織，應該是有紀律的，應該是尊重天才的。

革命的義意既如上述，請進而討論革命與文學的關係。

在革命的時期當中，文學是很容易的沾染一種特別的色采。然而我們並不能說，在革命的時期當中，一切的作家必須創作『革命的文學』何以呢？詩人，一切文人是站在時代前面的人。民間的辛苦，社會的腐敗，政治的黑暗，道德的虛偽，沒有人比文學家更首先的感覺到，更深刻的感覺到。在惡劣的狀態之下生活着的一切民衆，無論其為富貴貧賤，他們不是沒有知覺，不是不知辛苦，但是他們感覺到了而口裏說不出，即使說得出而亦說得不能中乎藝術的繩墨。惟有文學家，因為他們的本性和他們的夙養，能夠做一切民衆的喉舌，道出各種民間的疾苦，對於現存的生活用各種不同的藝術的方式表現他們對於現狀不滿的態度。情感豐烈的文學家，就會直率的對於時下的虛偽加以攻擊；當於想像的文學家，就許迴想從前的黃金時代而加以詠嘆；樂觀而又耽於幻像的文學家，就要創作他的理想中的樂園；——不過對於現狀不滿是完全一致的。文學家永遠是民衆的非正式的代表，不自覺的代表民衆的切身的苦痛與快樂，情思與傾向。

尤其是在苦痛的時代，文學家所受的刺激格外的親切，所以慘痛的呼聲也就分外的動人。因為文學家是民衆的先知先覺，所以從歷史方面觀察，我們知道富有革命精神的文學，往往發現在實際的革命運動之前。革命前之「革命的文學」，纔是人的心靈中的第一滴的清洌的甘露，那是最濃烈的最真摯的。最自然的。與其說先有革命後有「革命的文學」，毋寧說是先有「革命的文學」後有革命。實際的革命爆發之後，文學之革命的色采當然是益發顯明，甚至產出多量的近於雄辯或宣傳的文字。文學家并不表現什麽時代精神，而時代確是反映着文學家的精神。文學家既不能脫離實際的人生而存在，在革命的全部的時期中的生活對於文學家亦自然不無首先的適當之刺激，所以我開頭便先承認；在革命的時期當中（包涵着醞釀與爆發的時期，）文學是很容易沾染一種特別的色采。

何以我又說：革命期中，文學家不必就要創造「革命的文學？」在文學上講，「革命的文學」這個名詞根本的就不能成立。在文學上，只有「革命時期中的文學，」并無所謂「革命的文

學」，站在實際革命的立場上來觀察，由功利的方面著眼，我們可以說這是革命的「文學」那是「不革命的文學」，再根據共產黨的理論，還可以引伸的說「不革命的文學」就是「反革命的文學」。但是就文學論，我們劃分文學的種類派別是根據於最根本的性質與傾向，外在的事實如革命運動復辟運動都不能藉用做量衡文學的標準。幷且偉大的文學乃是基於固定的普遍的人性，從人心深處流出來的情思纔是好的文學，文學難得的是忠實——忠於人性；至於與當時的時代潮流發生怎樣的關係，是受時代的影響，還是影響到時代，是與革命理論相合，還是為傳統思想所拘束，滿不相干，對於文學的價值不發生關係。因為人性是測量文學的唯一的標準。所以「革命的文學」這個名詞，縱然不必說是革命者的巧立名目，至少在文學的了解上是徒滋紛擾。並且人性的繁複深奧，要有充分的經驗纔能得到相當的認識，在革命的時代不見得人人都有革命的經驗(精神方面情感方面的生活也是經驗)，我們決不能強制沒有革命經驗的人寫「革命的文學」。文學的創作經不得絲毫的勉強。含有革命思想的文學是文學，因為

它本身是文學，它宣示了一個期中的苦惱與情思，——然而人生的苦痛也有多少種多少樣，受軍閥壓迫是痛苦，受帝國主義者的侵略是痛苦，難道生老病死的磨折不是痛苦，難道運命的播弄不是痛苦，難道自己心裏猶豫衝突不是痛苦？怎樣纔該叫做「革命的文學」，

近代德謨克拉西的思想發達了，所以我們很容易把民衆的地位看得太高。革命似乎是民衆的運動了。其實也是由於一二天才的啓示與指導，有效的革命運動比平時更爲須要領袖，所以在革命的過程當中，雖然不可避免的有許多暴動，以及民衆的直接行動，然而眞正革命的趨勢，革命的理論，完全要視領袖者爲轉移。領袖者的言行，最足以代表民衆的意識。

文學家就是民衆的非正式的代表。此地所謂的代表，並非如代表民意的政治的代表一般，文學家所代表的是那普遍的人性，一切人類的情思，對於民衆並不是負着什麽責任與義務，更不曾負着什麽改良生活的担子。所以文學家的創造並不受着什麽外在的拘束，文學家的心目當中並不含有固定的階級觀念，更不含有爲某一階級謀利益的成見。文學家永遠不失掉他的獨

立的。在革命期中的文學作品，往往隱示着民間的苦痛，諷刺時代的虛偽，這並不是文學家銜着民衆的諭旨，也不是文學家自動的要完成他對於民衆的使命。文學家不接受任誰的命令，除了他自己的內心的命令；文學家沒有任何使命，除了他自己內心對於眞善美的要求的使命。故此在革命期中，如在常態期中一樣，文學家不僅僅是羣衆的一員，他還是天才，他還是領袖者，他還是不失掉他的個性。

近來的傷感的革命主義者，以及淺薄的人道主義者，對於大多數的民衆有無限制的同情。這無限制的同情往往壓倒了一切的對於文明應有的考慮。有一部分的文學家也沾染了同樣的無限制的同情，於是大聲疾呼的要求『大多數的文學』。他們覺得那民衆在水深火熱之中，有文學天才的人不能視若無覩，應該把鼻涕眼淚堆滿在紙上，爲民衆訴苦呼寃，如此方是『革命的文學』，如此方是『不悖時代精神的文學』。假使這時候有人吟風弄月，有人寫情詩，有人作戀愛的小說，有人談論古代的藝術，『貴族的』『小資產階級』『不革命的』『反革命的』

等等的罪名便紛至沓來了。因爲什麼？因爲這樣的文學是個人的文學，是少數人的文學，不是大多數的文學——其實『大多數的文學』這個名詞本身就是一個名詞的矛盾，——大多數就沒有文學，文學就不是大多數的。躲在亭子間裏的文人，無論是描寫第四階級的苦痛還是第三階級的享福，無論是呼殺喊打還是吟風弄月，到頭來還不是你個人的心理的一面鏡子的反照？你描寫在帝國主義者『鐵蹄』下之一個整個的被壓迫的弱小民族，這樣的作品是偉大了，因爲這是全民族的精神的反映；但是你若深刻的描寫失戀的苦痛，春花秋月的感慨，這樣的作品也是偉大了。因爲這是全人類的公同的人性的反映。文學所要求的只是真實，忠於人性。凡是『真』的文學，便有普遍的質素，而這普遍的質素怎樣纔能相當的加以確實的認識，便是文學家個人的天才與夙養的問題。所以『真』的作品就是普遍的人性經過個人的滲濾後的產物。什麼『個人的』『少數的』『大多數的』在文學上全然不成問題。德謨克拉西的精神在文學上沒有實施的餘地。在革命時期中的文學家，和在其他時期中一樣，唯一的修養是在認識人性，唯一

的藝術是在怎樣表示這個認識。創作的材料是個人特殊的經驗抑是一般人的共同生活，沒有關係，只要你寫得深刻，寫得是人性，便是文學『大多數的文學』是一個沒有意義的名詞。

從前浪漫運動的文學，比較的注重作者的內心的經驗，刻意於人物的個性的描寫，在當時是一種新的趨向，是一種解放的表示，所以浪漫文學對於革命運動發生密切的關係。浪漫運動根本的是一個感情的反抗，對於過分的禮教紀律條規傳統等等之反動，這種反抗精神若在事實方面政治或社會的活動裏表現出來，就是革命運動。浪漫運動與革命運動全是對於不合理的壓抑的反抗，同是破壞的，同是重天才，同是因少數人的倡導而發生羣衆的激動，所以一般的人，往往就認定浪漫派的文學是革命的文學。我覺得這個比擬是很適當的。但是浪漫主義的文學是尊奉個人主義的，在最近的革命家的眼裏看來，恐怕這不能是革命的，因爲浪漫派的文學不是『大多數的文學』。然而浪漫派的文學，在政治思想方面觀察，永遠是有革命性的。主張所謂『大多數的文學』的人，不但對於文學的了解不正確，對於革命的認識也是一樣的不澈底。

無論是文學，或是革命，其中心均是個人主義的，均是崇拜英雄的，均是尊重天才的，與所謂的「大多數」不發生若何關係。

假如在文學裏面，有所謂革命的文學者，大概是有兩個說法，一是浪漫派的文學，一是所謂無產階級的文學（或大多數的文學）浪漫派文學之所以富有革命性，是因為它擁護個人的自由，反抗規律的嚴酷，所謂「無產階級的文學」之所以富有革命性，是因為它含有階級爭鬥的意味，反抗資本主義的壓迫。「無產階級的文學」或「大多數的文學」，上文已經說過，是不能成立的名詞，因為文學一概都是以人性為本，絕無階級的分別。第一階級的文學，假如真有這樣的一件東西，無論其為怎樣的貴族的，我們承認它是文學，其貴族的氣息並不能減少其在藝術上的價值；第四階級的文學，假如真有這樣的一件東西，我們也可以承認他是文學，其平民的氣息卻也不能增高其在藝術上的價值，實在講文學作品創造出來之後，即不屬於某一階級，亦不屬於某一個人，這是人類共有的珍寶，人人得而欣賞之，人人得而批判之，人人得而領受之，假

如人人都有文學的品味與夙養。一件文學作品，如其不能得到無產階級的了解與欣賞，這不必就是因爲作品是屬於另一階級或帶有貴族性，這也許就是因爲無產階級本身之缺乏鑑賞的能力。鑑賞文學，不是像飲食男女等等根本的本能那樣，不是人人都有的一種能力，眞眞能鑑賞文學，也是一種很稀有的幸福，這幸福不是某一階級所得壟斷，貧賤階級與富貴階級裏都有少數的有文學品味的人，也都有一大半不能鑑賞文學的人。所以就文學作品與讀者的關係上言，我們看不見階級的界限。至於文學作品之產生，更與階級觀念無關。古代的文學確是有許多不是某一作家的產物，有人疑心這是團體的公同作品。例如歌謠之類，然而這也不是階級的產物，不是把有產者或無產者千百人聚於一堂，你一言我一語拼湊而成。還是團體中富有天才者首先創作，餘衆爲之附和吶喊而已。自從人類的生活脫離了原始的狀態以後，文學上的趨勢是：文學愈來愈有作家的個性之渲染，換言之，文學愈來愈成爲天才的產物。天才的降生，不是經濟勢力或社會地位所能左右的，無產者的階級與有產者的階級一樣的會生出天才，也一樣的會不

常生出天才！所以從文學作品之產生言，我們也看不見階級的界限。文學是沒有階級性的。

文學而有革命的情緒，大概只有反抗的精神這一點。除此以外，文學與革命沒有多少的根本的關係。即以這一點關係而論，文學也不是依賴着革命纔產出來的。文學本不一定要表現反抗的精神，反抗的精神在文學上幷不發生藝術的價值，不過在一種相當的時代之中，文學作品便不免要沾染一點反抗的色彩而已。並且有反抗精神的文學反往往發生在實際革命運動之前，所以反抗精神可以常常成為革命運動與『革命期中的文學』之一共同的色彩，而我們從文學上觀察，並不能承認有所謂『革命的』文學。

在革命期中，實際的運動家也許要把文學當作工具用，當做宣傳的工具以達到他的目的。對於這種的文學的利用，我們沒有理由與願望去表示反對。沒有一樣東西不被人利用的。豈但革命家要利用文學？商業中人也許利用文學做廣告，牧師也許利用文學做宣講。真的革命家用文學的武器以為達到理想之一助，對於這種手段我們不但是應該不反對，並且我們還要承認，

眞的革命家的熾燒的熱情滲入於文學裏面，往往無意的形成極能感人的作品。不過，純粹以文學爲革命的工具，革命終結的時候，工具的效用也就截止。假如『革命的文學』解釋做以文學爲革命的工具，那便是小看了文學的價值。革命運動本是暫時的變態的，以文學的性質而限於『革命的』，是不啻以文學的固定的永久的價值縮減至暫時的變態的程度。文學是廣大的，而革命不是永久進行的。

偉大的文學家足以啓發革命運動，革命運動僅能影響到較小的作家。偉大的文學的力量，不在於表示出多少不羈的熱狂，而在於把這不羈的熱狂注納在紀律的軌道裏。偉大的文學家永遠立在時代的前面，就是革命的時期中，他的眼光也是清晰的向上的。只有較小的作家處在革命的時代便被狂熱的潮流挾以俱去，不能自持，在熱狂的潮流裏面，什麼人也要失了清醒的頭腦，對於一時的現象感到過度的激動。因而不能『沉靜的觀察人生，並觀察人生的全體』。從史實上看，很多的大文學家，他們的天性過眞摯的，最厭惡虛僞與強暴，所以很富有革命的情緒

對於革命運動起初很表同情，但是到了革命進展之後，看着羣衆的暴行，對於一切標準的毀滅，紀律的破壞，天才的摧殘，他們便要認為這是過度，收回他們的同情。沒有一個第一流的文學家，一生的同情於革命。革命運動對於文學的影響，是誘發人們的熱情，激起人們對於虛偽的嫉惡，惹動人們對於束縛的仇恨，這種影響的本身不是壞的，縱然不能提高文學的價值，至少亦不致於文學的價值有損，但是這種影響容易發生不良的結果，且不可避免的流於感情主義，以及過度的浪漫。

近來有人提倡「革命的文學」，但是我覺得他們並不是由文學方面來觀察；反對「革命的文學」者似乎又是只知譏諷嘲弄吾人平心靜氣的研究，以為「革命的文學」這個名詞實在是沒有意義的一句空話，并且文學與革命的關係也不是一個值得用全副精神來發揚鼓吹的題目。

文學也罷，革命也罷，我們現在需要一個冷靜的頭腦。

現在是一個偉大的時代！現在是一個激變非常的時代！我們在這個時代裏，向安居在『藝術之宮』的文學家也給現實的潮流激蕩着，被四週的環境壓迫着，不得不拋棄了『爲藝術而藝術』的名言，開始走到廣大的社會裏來，追尋他們自己的新的生命！

我們知道：文學是革命的！有革命性的作品，才是眞正的文學！但是文學爲甚必然是革命的呢？這就是受了時代的影響！每個時代裏，創造出牠自己的革命的文學起來。每篇文學作品裏，如果她的時代的色彩很濃厚的，那麼牠的革命情緒必然是高漲的。這是必然的！爲什麼呢？因爲文

學是革命的，革命的文學必然是時代的產品！

我們再拿歷史來證明：

當希臘的文化在歐洲極盛的時代，就產生出了代表第一階級（王族）和第二階級（僧侶）的古典主義的文學，就是當時的時代的產品，就是當時的革命文學。後來古典主義的文學滅亡了，代之而起的，就是代表第三階級（平民）的浪漫主義的文學。當時的浪漫主義，個人主義和自然主義便到了最高潮的熱度。Shakspeare, Rousseau, Goethe, Wilde, 便是這時代的代表作家，也就是這時代的革命文學家。他們偏重自我的表現，讚表個性的發展。但是矛盾就來了！因為工業革命（Industry Revolution）之後，機械逐漸地發展，大都會逐漸地工業化，生產乃逐漸地集中，於是手工業者，不得不羣聚到工場裏去找他們新的生活。於是，就確定了今日資本主義的社會。在這樣的資本主義的社會中，我們的藝術家的苦悶就來了！他們再不能安居在象牙塔裏謳歌着『自我的偉大』了！他們的創作的源泉，漸漸變成乾枯以致滅亡了！

他們的純潔的心，給一班『勞動羣衆』吵亂了，而個人主義，唯美主義……代表一切浪漫主義的藝術，在這樣的『社會意識』之下，不得不宣告了他們的死刑。

青年們！時代轉變了喲！一個新的偉大的時代已經顯示給我們，在我們面前了！

現在到底是一個怎樣的時代呢？

因爲資本主義加速的發展，於是乎生產過剩，競覓國外市場，而形成了各個的帝國主義者。每個帝國主義者，多向着弱小民族去侵略；每一個弱小民族（如中國）受了帝國主義政治的侵略，和經濟的侵略，變成了民窮財盡，哀鴻遍野的社會！但是他們——帝國主義——本國呢？因爲生產品多集中在少數人手裏，有時或爲幾個托拉斯（Trust）所獨占，所以一般平民反而更窮。有產者更富，小產者變成無產，無產者大多（幾乎是全體）做了工場的奴隸。在這樣的社會之下，顯然的對峙了二個階級了！有產者和無產者。這兩個階級已到了爆發的時期。有產者拚命的想維持牠自己固有的地位和權力，而無產階級的覺醒，却給有產者一個最大的打擊！於是莊

嚴燦爛的革命就產生了！

我們的文學家在這時眞徘徊歧途了！依舊維持固有的主義，或者謳歌一些資本主義的好處呢，還是走到無產者一方面去，創造第四階級的文學起來？於是前者乃走到歷史的博物館去，而後者，則做了前進的革命的戰士了！

時代已經前進了呢，倘若還不忘情於舊日的夢幻，去描寫一些過去的陳跡，那不啻自求滅亡。聰明的文學家呀！Byron，Shelley，Teotoi，……等等，自有他們歷史上的價值，自有他們歷史上的崇高與偉大，這是歷史家和考古家的事，而現在，顯然不需要他們了！

我們要創造新的藝術，爲第四階級呼聲底文學。

但是現在我們的文壇到底是怎樣的一個情形呢？這是顯然的事實，我們的文學是在時代的後面了！除極去少數的覺醒的文學家外，大多數的，仍舊在『象牙之塔』裏低吟一些過去的骸骨。這是怎樣一個沈悶着的空氣呀！我們的時代在急速地向前演進着，而文學反而落後了！青

年們，不看見嗎？你們四周的火山已在爆烈了！青年們，不聽見嗎？革命的血鐘已在響了！許許多多被他壓迫的民衆們，已從鐵板之下抬起頭來，向他們的壓迫階級宣戰了！青年們！革命的文學家們！該是您們負起時代的使命的時候了！『象牙之塔』已染上了鮮紅的血脈，『藝術之宮』已流滿了勞働者的汗珠；起來，從幻想的花園裏走到大的羣衆中來。現在時代，將給您們一種新的活力——創作底源泉。

我們在這樣的時代裏，我們所需要的作家和作品，到底是那一種？

這是很容易回答的，我們所需要的，就是代表第四階級說話的作家，和描寫第四階級眞實生活的作品，這是我們生活的基調。我們需要鄉村裏的農民詩人，把農民受到地主等的壓迫，和心裏的苦悶，用藝術的手腕描寫出來。我們不能專門尋覓一些鄉村間優美的情調，和大自然的溫柔及美麗；我們切不要忘記了在這種優美的大自然中却充滿了成千萬的農民的血脈，和被壓迫者底悽慘的呼聲！革命的文學家到鄉村去！

其次，我們需要都會中的勞工作家，不看見嗎？許許多多的大烟突內關閉了無數的可憐的機械的奴隸。他們終日在黑魆魆的機器房裏，一天做十餘小時的工作，偶一不愼，就須受工頭和資本家的毒駡或致開除。我們的工友們受到了這種非人的待遇後，難道文學家的慧眼沒有注意到嗎？聰明的文學家啊，您們對於時代如果已有相當的認識之後，就應當快些安放下您自己的葡萄美酒，走到工場裏去拿他們的實生活記錄下來，這就是您負了時代的使命了！

其次，我們需要親身參加革命的實在的記錄，和種種心理的變化。我們知道中國的國民革命已經過了相當的時期了，況且現在還在繼續發展中。不要管牠革命的是否失望或成功與否，而因了這高漲的革命的浪潮捲去了許多「投筆從戎」的青年志士，一定是不在少數了！然而從出師北伐至今，已經過了不少的時間了！我們却沒有看見一部好好的描寫參加實際工作時留革命者之情緒和記載。這是多麼令我們失望呀！我們知道，如果從實際體驗出來的經過，和在這個經過中所引起的情緒的搖動及心理的變化，是很值得寫下來留一個深刻的影像的。這種，

就是時代的作品！大凡在革命的過程中，每一個革命者的情緒，搖動一定很利害的，同時心理上的矛盾，苦悶……也隨了情緒的上下而起伏。所以在這樣的時候，我們要把捉住自己的生命，也就是認識整個的時代。

總之，現在是一個大轉變的時代了！一切舊的，都已準備走到歷史的墳墓裏去；新的，待我們自己來創造！

現在該是我們努力的時代了！一切個人主義，自然主義……等，已是歷史上的陳列品，我們所需要的，就是非個人主義的集體的以羣衆的意志爲意志底模型的文學。

青年們！覺醒起來！

革命的文學家！抬起頭來！

努力創造自己的新生命的！！！

末了，我再引盧納卡爾斯基的話作結：

「革命可以給藝術以靈魂，藝術可以給革命以口舌。」

一九二八，一，二九夜深於無錫。

諷刺文學與社會改革

人們往往將稱爲「諷刺文學」這種東西看成爲單單消極的，沒有主張的東西。這是極大的錯誤。或者還甚至看成爲滑稽的文學，以爲祇是「有趣，有趣」這尤其是錯誤了。這種見解如果出之于改革者，那是取消自己底力量，幫助了敵人；如果出諸敵人，那是他底毒計。因爲一種眞正的諷刺文學，如果被看成爲這樣的東西，那麼牠在社會改革上的偉大的作用，便會被減少或取消了。

最近梁實秋教授在「新月」本年第八期和第九期上，對於魯迅先生的掊擊「現狀」和傳統思想等的雜感及論文而發的反感和譏笑，便是一種想減少魯迅先生底作品底社會的

作用的嘗試。梁教授首先質問魯迅先生，『不滿於現狀便怎樣？』次則說，『魯迅先生底作品底長處是在有趣好玩』；再次又說，『東冷嘲西熱罵世間無一滿意事』；最後還說魯迅先生是『蝙蝠』。（這爲成『魯迅先生與階級』的問題）總此四點都不外爲要使魯迅先生底「冷嘲」「熱駡」這利器上了銹生了缺，梁教授好完成他個人的目的和階級的任務。然而梁教授底這種戰術實在是很厲害的，因爲魯迅先生是無疑的屬於偉大的諷刺作家的一羣裏的人。

要明白梁教授底用意，及理解魯迅先生作品底價值，必須從魯迅先生是一個諷刺文學的作家的觀點出發。

對於諷刺文學及其作家，一切梁教授們是必然要反感譏笑憎恨的。因爲諷刺文學不是「有趣好玩」的東西，雖並非止於「不滿於現狀」，更非「世間一切都不滿意」，有價值的諷刺作家也決非「蝙蝠」。如果是如此，則一切梁教授們又何必憎恨呢。莫理哀——囘答法蘭西的貴族和僧侶底嘲駡——說『你們惡駡我底作品，說是無恥暴亂。是的，在你們當然要這樣說

吧。因爲我底作品就是暴露你們底無恥和虛僞攻擊你們底無恥和虛僞的呵」現在我可以關于諷刺文學是怎樣的東西以及牠在社會改革上所盡的任務，加以簡單的考察，以便給出一個一般的概念，免得被梁教授底詐計所蒙蔽吧。

什麼是諷刺文學呢？這可以先從諷刺文學怎樣發生說起。如我們所理解，或種一定的文學，一般地總是產生於或種一定的社會條件之下的，諷刺文學一般地是在或一社會制度爛熟到不合理的存在，而對抗這社會制度的新的社會的意識形態也開始生出了的時代，即新舊二種社會理想相衝突者的時代所產生，即在舊的社會制度成爲對于新始產生的社會的障害了的時候，諷刺文學便產生了。例如在帝政俄羅斯的黑暗時代便產生了戈果理和薛特林的諷刺作家；又如在十七世紀的貴族和僧侶的法蘭西是產生了莫理哀這喜劇作家。格羅斯這諷刺畫家是產生于德國資產階級愈趨醜惡而無產階級則日成健全的現在。魯迅先生是產生于封建勢

力（以及「資本家的走狗」們）積極地擋阻着新起的勢力的現代中國社會。

在這樣的時候，卽在新舊二種理想鬥爭着的時候，站在新的勢力方面的戰士大抵有二種必要的工作，卽宣傳新理想和破壞或否定舊的東西的二種工作，而以文學爲武器，將破壞或否定舊的東西爲目的而出現者便往往是諷刺作家。作爲文學形式的諷刺——一切冷嘲和反語，具有極大的破壞力，是使以破壞舊的東西爲目的的作家容易成爲諷刺作家的原因；莫理哀說，『認眞的道德是最尖銳的武器了，然而沒有諷刺那麼有力。』

這樣，諷刺文學便被產生，被形成了。什麼是諷刺文學也已有個最初步的概念，牠是首先以破壞和否定舊的東西爲目的，其次運用着諷刺這有力的文學形式的文學。現在再作以下的申述。

第一，由上所述，諷刺文學可知決不是諧謔或滑稽文學，因爲後者是常常沒有思想內容的（卽只是「有趣好玩」）帶着多量的遊戲性質（如吳稚暉底作品便是例子，）而且雖然

無所爲，作用却往往是守舊的，但諷刺文學却是有思想內容，是辛辣而嚴肅的，牠有破壞舊的東西的社會目的，牠底作用是屬于新的一面的。第二，諷刺文學也必非否定一切，想將世間一切都毀滅掉的絕望的虛無主義的文學（例如安得列夫或梭羅古勃，）因爲這種文學是無理想的，找不出出路的東西。但諷刺文學却有出路，牠在爲新的東西淸除地方，使其在地上存在，因而諷刺作家也必定是理想家，就是「不滿于現狀」之後，他知道有滿意的現狀會出來的——因爲有如在上所說，諷刺文學底產生不只是單單舊的社會制度及其一切意識形態底不合理的存在一個社會條件就夠，還必須在反面有新的社會的模型也同時發現了的一個條件纔可能，正好像不知白晝底光明，就不能感覺黑夜的黑暗一樣。

在這二點上，人們還可以去看一看魯迅先生底作爲諷刺文學的作品，那是既可拿他底作品來做這二點申述的實例，又可由這二個觀點，使他底作品底特色更顯明的。通讀了魯迅先生底作品的人，除了梁教授及一切梁教授們，誰也不能找出一篇沒有思想的內容及社會目的的

單是諧謔或滑稽的作品吧。連「我的失戀」（「野草」十一頁）似的作者底唯一的打油詩，也是對着社會的或種病症而作的。但這不是魯迅先生一人如此，這是一切好的諷刺作家共通的特色。其次，在魯迅先生底作品中，也不會找得出「世間一切都不滿意」的痕跡來。誠然，隨感錄形式的諷刺作品之多，是由於他看見不滿意的現狀之多的緣故，然而這正是因爲和一切偉大的諷刺作家一樣，他是熱烈的社會改革家的緣故，一切社會事情他都要過問的緣故。一切可以被諷刺的東西，常常有拿可以被諷刺的東西相對照。魯迅先生是將阿Q這病的國民性底集合物諷刺了，但這是因爲他看見了健全的國民，並希望他在中國存在的；他將舊禮教否定了，然而他有新倫理；他將國家主義罵了，也將無政府主義，好政府主義，狂飈主義，改良主義……等勞什子都罵了，然而偏偏底遺下了一種主義和一種政黨沒有嘲笑過一個字，不但沒有嘲笑過，分明地他還在從旁支持着牠。他既往以及現在的淨除地方的工作，都是爲了使工農大衆在地上建立起新世界及其文化起見的。所以「不滿于現狀便怎樣」的質問，出之于梁教授，不過是故

意放刁罷了。

第三，諷刺文學當然是階級的的。但在這問題上有兩件事要注意，第一，新舊兩種理想對立，其實就是兩個階級對立，但也可以有保守的，反動的，卽幫助舊階級的諷刺文學及其作家，因爲在新的人看來，舊的東西固然是不合理的存在，但在舊的人看來，新的人及新的東西也是看不上眼的，要認爲是無理取鬧的，這在根抵上當然是階級底利害的衝突。不過我們知道，一切演着反動的任務的文學，是常常沒有藝術的價值的，因爲牠不能爲廣大的人們所感動所記憶；反動的諷刺文學也如此，所以牠常常留在我們所說的圍範之外。第二個注意是更重要，那就是諷刺文學雖然是階級的的，但這大部分都是主要地就牠底作用的力而言。卽牠底作用的力是屬于新的階級，我們因而說牠是新的階級的文學，而牠底觀點却往往不能是純粹的新的階級的觀點，要含有舊的要素在內（如現在我們的文學都是新舊要素的混合物，是不可免的現象。）這是因爲在這時候，新的階級剛纔生出，階級本身也還不是純粹的東西；並且諷刺作家歷史告訴

我們，和別的作家一樣，大部分都是從舊階級轉過來的人，或是中間階級的分子。但諷刺作家既然不是保守家，他便不能不跟者新的階級底進展和成長底步調而前進。如果人們不明白這一點，那便容易暫時被一切不正確的觀察所欺騙。（但梁教授稱魯迅先生爲「蝙蝠」並非從這裏出發，乃是因他底敵人魯迅先生一邊也批評錢杏邨先生等的緣故，這眞是好笑的淺見呵。）

第四，諷刺文學，比之別的文學，常常演着更直接的政治的任務。在新的階級的革命底開始時，破壞舊社會是最先所必要的政治的（廣義的）工作；所以諷刺文學是直接和舊社會衝突的東西。論到牠底藝術的價值，也以政治的價值爲主了。

這樣，諷刺文學者，總結起來，是運用諷刺這有力的文學形式的，政治的的文學，換句話說，是最尖利的階級鬪爭文學之一。牠以破壞和否定舊社會（「現狀」）爲其直接的任務，同時簡接地演着扶長新的社會的任務；換句話說，就是以破壞和否定舊的階級爲直接的任務，而簡直地幫助新的階級底成長。

以上是我底簡單的考察。但因爲這問題的提起，是由于梁實秋教授的緣故，所以考察也只關于和他底表示有關係的部分，並且也很概念的的。較詳細的考察，以後總還有機會吧。

譚詩

——寄沫若的一封信——

沫若：

——昨天晚上看見很好的 Scene，在日比谷，月光中，乃超突的向我說，在我推開他的七號室門，當我在一日午後到青年會的時候。那時，他還未想起來，因爲他是一個詩人罷？

他隨卽給我看他的還未草就的 Pierrot——因爲我，搶他不給不成——，但對不起他，我並未想讀，因爲我的空想完全跑在月光的身上。

我忽的想作一個月光曲，用一種印象的寫法，表現月光的運動與心的交響樂。我想表漫漫射在空間的月光波的振動，與草原林木水溝農田房屋的浮動的稱和，及水聲的振漾，特在輕輕的紗雲中的月的運動的律的幻影。我不禁向乃超說：『若是用

月光，月光，月光，月光，月光，……

四拍五拍的月光的交振的緩調，表雲面上月的運動，作一首月光的詩如何？我以為如能成功，這種寫法或好。』

給我這種的暗示，或者是拉佛格(Jules Laforgue 1860—1887)我在前一個禮拜的時候，曾偶讀了他的「冬天來了」(Lhiver qui Vient)在Ed. Van Bever & Paul Léauteaub的「今日的詩人」(Les Poetes d Aujourd,hui)中(拉佛格全集二冊八一至四頁)偶然深愛：

Les cors les cors, les cors —— Melancoliques……

Melanc liquer!……

S'en vont changeant de ton

Changeant de ton et de musique,

Ton ton,ton taine ton ton!……

Les cors les cors,les cors!……

S'en sont alles au vent du Nord.

以先我時常想讀拉佛格的詩，大概因爲是念不懂，所以未得念。前讀此首，如獲重寶，此或給我暗示，亦未可知。

我同乃超談到詩論的上邊，談到國內的詩壇的上邊，談些個我們主張的民族彩色，談些個我深吸的異國薰香，談些個腐水朽城，Decadent 的情調，我們的意見大概略同，他又讓我看他新作的「沉落的古伽藍，」那是從法國及路馬路西格斯的告別音樂會演奏的得必西 Debu-

ssy的La Cathedrale englotie中得的印象。我對於他的那首詩的印象音調——三部曲，第三曲尙未完成，在我看的時候——非常愛，我以爲堪有純粹詩歌（la Poesie Pure）的價值。

我們的要求是「純粹詩歌。」我們的要求是詩與散文的純粹的分界。我們的要求是「詩的世界。」乃超讓我把我的詩的意見寫出，我以爲太平凡；但囘來想想，或似有寫出的必要。因略略想談出一些。

乃超想廢學囘國，開一座「咖啡，」我不知能否實現？

其實，我何嘗能談詩，我何嘗有談詩的資格。我與詩生關係，若不多算不過一年。在前年（一九二四）的六月以前，我完全住在散文的世界裏。因爲我非常愛維尼（Alfredide Vigny）的思想，而且因我似有點苦悶，在前年的夏期休假中，纖麗優美的伊東海岸上，我胡亂的讀了那位「象牙塔」中的預言者的詩集。自今想起來讀「投到海上的浮瓶」（La Bouteille a l

a Mer ）在蜘蛛淵畔還望野犬徘徊在河邊幽徑，上甚爲有味。但那時究竟是我的 A B C。實在我的詩的改宗，自去年二月算一個起頭，以前雖作了三二，究是嘗試中之嘗試。

去年四月伯奇自京都來東京，和我們談了些詩的雜話。伯奇於三月在京都帝大卒業，我曾寄他一本毛利雅斯（Jean Mocras 1856—1910）的「絕句集」les Stances）他非常愛好他，記他說毛利雅斯的絕句如水晶珠滾滾在白玉盤上。他來的那時，我正嗜談沙曼 Albert Samainl1858—1006）那時我同他提起詩的統一性（unite）的問題，但對於詩還是沒有什麼深的意識。從那時到現在我積了些雜碎的感想。

以上是我詩的動機，與詩的生活的經過。往下雜亂閒談我的感想，

詩的統一性。我的主張，一首詩是表一個思想。一首詩的內容，是表現一個思想的內容。中國現在的新詩，眞是東鱗西爪，好像中國人不知道詩文有統一性之必要，而無 unite 爲詩之大忌。第一詩段的思想是第一詩段的思想，第二詩段是第二詩段的思想。甚至一句一個思想，一字

一個思想，思想眞可稱未嘗不多。（這眞如中國的政治一樣！在我想，作詩應如證幾何一樣。如幾何有一個有統一性的題，有一個有統一性的證法，詩亦應有一個有統一性的題而有一個統一性的作法。例如維尼的詩「摩西」（Moise）他那種「天才孤獨」的思想是何等統一，他那種寫法是何等的統一。如同鮑歐（Poe），的「烏鴉」（the Raven）也可作一個適例。如讀毛利雅斯的「絕句集，」甚可感全詩集有一個統一性。勿論是由於 Fantaisie 產出來的詩是由宗教心產出來的詩，都是得有統一的。因爲詩是在先驗的世界裏，絕不是雜亂無章，沒有形式的，如同杜牧之的那首象徵的印象的彩色的名詩

煙籠寒水月籠沙
夜泊秦淮近酒家
商女不知亡國恨
隔江猶唱後庭花

是何等的秩序井然，是何等統一的內容，是何等統一的寫法。由朦朧轉入清楚，由清楚又轉入朦朧。他官能感覺的順序，他的感情激蕩的順序：一切的音色律動都是成一種持續的曲線的。裏頭雖有說不盡的思想，但裏頭不知那裏人總覺是有一個思想。我以爲這是一個思想的深化，到其昇華的狀態，才能結晶出這個。但你如讀杜牧之的「折戟沉沙……」的詩，你覺不出牠的上二句是一個統一的東西，下二句又是一個，上二句與下二句如用膠水硬貼到一同似的，總感不出統一來。要求詩的統一性，得用一種沙金的工夫。

與詩的統一性相關聯的是詩的持續性。一個有統一性的詩，是一個統一性的心情的反映，是內生活的眞實的象徵。心情的流動的內生活是動轉的，而牠們的流動動轉是有秩序的，是有持續的，所以牠們的象徵也應有持續的。一首詩是一個先驗狀態的持續的律動。讀一首好的詩，自己的生命隨着牠的持續的流流動，讀一首壞的詩，無統一的詩，覺着不知道怎辦好，好如看見自動車跑來一樣：這是一般都能覺出來的。罷若是讀拉馬丁（Lamartine）的「湖水」

(le Lac) 是不是感得出什麼東西——時間？運命？——在意識中流轉，不停的持續的流轉。持續是不斷的，一首詩就怕斷絃。杜牧之的「折戟沉沙……」的毛病，就是續絃的原故。勿論律動是如何的鬆，如何的弛緩，如何的輕軟。好的詩永是持續的。詩裏可以有沉默，不可是截斷。因爲沉默是律的持續的一形式。你如漫步順小小的川流，細聽水聲，水聲縱時有沉默，但水聲不是沒了，如果水聲是沒了，是斷了，你得更新聽新的水聲了。中國現在的詩是平面的，是不動的，不是持續的我要求立體的，運動的，在空間的音樂的曲線。我們要表現我們心的反映的月光的針波的流動，水面上的烟網的浮飄，萬有的聲，萬有的動：一切動的持續的波的交響樂。持續性是詩的不可不有的最要的要素呀！

以上可以說是我的詩之物理學的綜觀。結起來可以說我們要求的詩是——在形式方面上說——一個有統一性有持續性的時空間的律動。

我們要求的詩是數學的而又音樂的東西。

詩的內容是得與形式一致：這是不用說的。實在說內容與形式是不可分開。雄壯的內容得用雄壯的形式——律——去表。淸淡的內容得用淸淡的形式——律——去表。思想與表思想的音聲不一致是絕對的失敗。暴風的詩得像暴風，聲細雨的詩得作細雨調。詩的律動的變化，得與要表的思想的內容的變化一致。這是最要緊的。現在新詩流行的時代，一般人醉心自由詩(Vers libres)，這個猶太人發明的東西固然好；但我們得知因爲有了自由句，五言的，七言的詩調就不中用了不成？七絕至少有七絕的形式的價值，有爲詩之形式之一而永久存在的生命。因爲確有七絕能表的，而詞不能表的，而自由詩不能表的，自由詩裏許有七絕詩的地位罷？記得在京都同伯奇由石山順瀨田川奔南鄉時，大家以爲當地景緻用絕句表爲最妙。因爲自由詩有自由詩的表現技能，七絕有七絕的表現技能，有的東西非用牠表不可。譬如黑雷地亞(Jose Maria be Herebia)的詩形似非十四行(Sonnet)不可似的。我們對詩的形式力求複雜，樣式越多越好，那麼，我們的詩壇將來會豐富的收穫。我們要保存舊的形式，讓牠爲形式之一，我們也要求散文詩。

中國一般人對散文詩，是不是有了誤解我不知道。我自己懂散文詩不懂，我也不敢說。在我自己想散文詩是自由句最散漫的形式。雖然散文詩有時不一句一句的分開——我怕牠分不開才不分——牠仍是一種自由詩罷？所以要寫成散文的關係，因爲旋律不容一句一句分開，因旋律的關係，只得寫作散文的形式。但是牠的詩的旋律是不能滅殺的，不是用散文表詩的內容，是詩的內容得用那種旋律才能表的。讀馬拉梅 Stephane Mallarme）的「烟管」(laPipe）牠的調子總是詩的律動散文詩是旋律形式的一種，如可羅迭兒(Glandel) 的節句 (Verset)爲旋律的形式之一種一樣。我認爲散文詩不是散文，Poeme en prose 不是Prose 散文詩是旋律形式之一種，是合乎一種內容的詩的表現形式。

中國人現在作詩，非常粗糙，這也是我痛恨的一點。我喜歡 Delicatesse。 我喜歡用烟絲，用銅絲織的詩。詩要兼造形與音樂之美。在人們神經上振動的可見而不可見可感而不可感的旋律的波，濃霧中若聽見若聽不見的遠遠的聲音，夕暮裏若飄動若不動的淡淡的光線，若講出

若講不出的情腸才是詩的世界。我要深汲到最纖纖的潛在意識，聽最深邃的最遠的不死的而永遠死的音樂。詩的內生命的反射，一般人找不着不可知的遠的世界，深的大的最高生命。我們要求的是純粹詩歌 (the Pure Poetry) 我們要住的是詩的世界，我們要求詩與散文的清楚的分界。我們要求純粹的詩的感興 (Inspiration)。

詩的世界是潛在意識的世界。詩是要有大的暗示能。詩的世界固在平常的生活中，但在平常生活的深處。詩是要暗示出人的內生命的深秘。詩是要暗示的，詩最忌說明的。說明是散文的世界裏的東西。詩的背後要有大的哲學，但詩不能說明哲學。杜牧之的「夜泊秦淮」裏確暗示出無限的形而上學的感——因其背後有大的哲學——但他絕不是說明爲形而上的感。如同法國的高蹈派詩人 Sully-Prudhomme 的哲學詩，我實不敢讚嘆，但你如讀拉馬丁，維尼，以及象徵運動以後的詩，你總覺有無限的世界在環繞你的周圍，用有限的律動的字句啓示出無限的世界是詩的本能，詩不是像化學的 $H_2+O=H_2O$ 那樣的明白的，詩越不明白越好。明白是

概念的世界，詩是最忌概念的。詩得有一種 Magical Power。

中國的新詩的運動，我以為胡適是最大的罪人。胡適說：作詩須得如作文：那是他的大錯。所以他的影響給中國造成一種 Prose in Verse 一派的東西。他給散文的思想穿上了韻文的衣裳，結果產出了如

紅的花
黃的花
多麼好看呀
怪可愛的

一類的不倫不類的東西。昨天乃超說某君出版之詩集中有「不嫖不賭」一類妙句。胡適說他因讀 Browning 才案出了自由句——其實那位猶太人 G. Kahn 的發明三十年前——他確把 Browning 的說明的彩色學來了。果說明的東西可為詩，法律政治物理化學天文地

理的記錄都是詩了。詩不是說明的，詩是得表現的。

同乃超談起李杜時，我說就時代上說，放在時代裏，杜甫是在李白以上的大詩人。如同在法國的浪漫的時代裏看囂俄(Victor Hugo) 是在維尼以上的大詩人。但是就詩人的素質 Temperament 上說，李白是大的詩人，杜甫差多了。李白的世界是詩的世界，杜甫的世界是散文的世界。李白飛翔在天堂，杜甫則涉足於人海。讀李白的詩總卽覺到處是詩，是詩的世界，有一種純粹詩歌的感，而讀杜詩，則總離不開散文人的世界。如同在對於詩的意識良心上說，囂俄的詩的情感不如維尼遠了。在我的思想，把純粹的表現的世界給了詩歌作領域，人的生活則讓散文擔任。(近讀了 Bernard Fay panoramade la Litterature Contemporaine 一部很好的概觀的現代法文學的書，得暗示不少，希望能與法國文學有緣者讀牠一下) 我們要把詩歌引到最高的領域裏去。

或者你要問我說：『你主張國民文學——國民詩歌——你又主張純粹詩歌，豈不是矛盾

麼?」啊!不然。國民的生命與個人的生命不作交響（Gorrespondance）兩者都不能存在，而作交響時，二者都存在。巴理斯（Maurice Barres）把美的（Beau）與畫的）Pittoresque）分開（參照 Golette Baudoche）我們要表現的是美的，不是畫的。故園的荒丘我們要表現牠因為牠是美的因為牠與我們作了交響（Gorrespondance），故才是美的，因為故園的荒丘的振律振振的在我們的神經上，啓示我們新的世界；但靈魂不與牠交響的人們感不出牠的美來，國民文學是交響的一形式。人們不達到內生命的最深的領域沒有國民意識。對於淺薄的人國民文學的字樣不適用。國民的歷史能為我們暗示最大的世界，先驗的世界，引我們到 Nostalgia 的故鄉裏去。如此，想國民文學的詩，是最詩的詩也未可知。我要表現我們北國的雰的平原，乃超很憧憬他的南國的光的情調，因我們的靈魂的 Gorrespondance 不同罷?我們很想作表現敗墟的詩歌——那是異國的薰香，同時又是自我的反映——要給中國人啓示無限的世界。腐水廢船，我們愛牠，看不見的死了的先年（Antan Mort）我們要化成

了活的過去（Passe Vivant）。我要抹殺唐代以後的東西，乃超要進，還要古的時代——先漢？先秦？聽我們的心聲，聽我們故國的鏞聲，聽先驗的國裏的音樂。關上園門，回到自己的故鄉裏，國民文學的詩歌——在表現意義範圍內——是與純粹詩歌絕不矛盾。

關於詩的韻（Rime），我主張越複雜越好，我試過在句之中押韻，自以為很有趣，總之韻在句尾以外得找多少地方去押。不押韻的詩也有好處。韻以外，我對「句讀」有一點意見。我主張句讀在詩上廢止。句讀究竟是人工的東西。對於旋律上句讀却有害，句讀把詩的律，詩的思想限狹小了。詩是流動的律的先驗的東西，決不容別個東西打攪。把句讀廢了，詩的朦朧性愈大，而暗示性因越大。

最末我要總一句說，我們如果想找詩，我們思想時，得當詩去思想（Penser en poésie to think in pontry）。波得雷路（Baudelaire）的毛病在先作成散文，詩然後再譯成有律的韻文。先當散文去思想，然後譯成韻文，我以為是詩道之大忌。我得以詩去思想Pen erne

．poesie 我希望中國作詩的青年，得先找一種詩的思維術，一個詩的羅輯學，作詩的人，找詩的思想時，得用詩的思想方法，直接用詩的思考法去思想，直接用詩的旋律的文字寫出來：這是直接作詩的方法。因爲是用詩的羅輯想出來的文句，所以他的 Syntaxe 得是很自由的超越形式文法的組織法。換一句說，詩有詩的 Grammaire。絕不能用散文的文法規則去拘泥牠。詩句的組織法得就思想的形式無限的變化，詩的章句構成法得流動活軟，超於散文的組織法，用詩的思考法去想，用詩的文章構成法去表現，這是我的結論。我們最要是Penser en Poesie.

以上是我的對詩近來的雜感，斷片的寫出，你的意見如何？

近好。

（十五，一，四，中野，木天）

文藝的罪過問題

——我願把這篇東西獻給一般年青的朋友們——

有一個朋友，寫信給我說：「我近來非常頹喪憂鬱好似一個可怖的陰影，它無時無刻不追躡着我，前幾天讀了廚川白村的『苦悶的象徵』，不覺更悲觀了，更陷入苦悶的絕境中了！……」我的小兄弟有一次，因爲看了一篇描寫從幼年壯年忽然到了衰老的作品，他的心中便不禁起了傷感，覺得人生的空虛可憐，因而一連好幾夜患了失眠，竟變成一種頭痛身疲的熱症。

因爲上面所說的兩樁事情，所以就成了我做這篇文字的動機。

兩個愛讀文藝作品的人，都曾經得到這樣的結果；那麽這個發生不良的結果的責任，到底

應該由誰負擔？所謂文藝作品者，不是也就有了相當的罪過的嫌疑嗎？

我們要明白這個責任問題須得先把文藝的性質說一說。文藝也和音樂，繪畫，雕刻等藝術作品一樣，而表現的能力却更大，它是把眞實的情感，從內心中傾吐出來，再經過了完美與技巧的形式，去引起人家的同情與共鳴的。這種表現的衝動，也正是我們人類發揚生命力的一個方式，所以它的本質，是很天眞的，很自然的，很超越的，無善亦無惡的，因之表現的結果，也當然是超乎善與惡的了，同時，也自然沒有甚麽功與罪的觀念之可說了。它正和清純的泉水一樣，患渴的人喝了可以止渴，病脹的人喝了也許會喪命。然而這種因別人的運用不得法的偶然的結果，它又怎能負責呢？

它更把自然界與人類間的動像與靜像，經過個性的融會或匠心的剪裁而巧妙地復現出來，同時更包涵着美與醜，愛與憎的種種對比；但讀者也應當從全部去領會它的哲理，切不可執著於片斷的描寫而自增障礙。

現在我們撇開文藝的「自我」的出發點，而談它的「利他」作用；稻麥魚肉是我們物質上的食料，那麼文藝也可以說是我們精神上的食料。當我們攝取物質上的食料時，第一步，是經過一度審擇；第二步，是經過消化作用，合乎需要的，便由小腸吸收進去，不合需要的，不客氣，便由大腸排洩出來。一杯牛乳，或是一碗麥粥，雖然是異樣的東西，却儘可以變成同樣的血與肉；一邊增進了自己的健康，一邊却依舊保持自己的個體與個性。但是，當我們攝取精神上的食料時呢，也當然要用同樣的法則。如其不幸吃壞了，那是吃法不高明的緣故，這並不是食料之罪。固然，食料也有好壞；但好的文藝作品，也正和純粹的稻麥與魚肉一樣，成分總不會十分錯。至有意於作惡的作品，或是帶着不良的宣傳的作品，那祇能比作害草，根本上就夠不上稱文藝，自然又該作別論了。

好的文藝，正像好的音樂一般，無論是悲是喜，祇要它能夠表出各種情調，總是好的。我們爲甚麼喜歡聽輕快和樂的調子；但同時尤喜歡聽哀感頑豔的調子呢？這是正因爲我們的「心的

絃，」必須用樂哀交幷的情調去一彈再撥，纔會於贊嘆中發生最後的舒適。

在我們的心中，總不免積有若干不如意的傷感與苦悶，如其讀了有傷感味的文藝，正可以喚起我們的同感與共鳴，而絲絲縷縷的發洩出來，哭可以發洩我們心中的鬱悶，這是一件美事。那麼讀傷感的文藝作品不也是一樁美事嗎？我們心中如其本來沒有傷感，那麼，祇理解它的事蹟好了，祇吟味它的辭釆好了，至多，祇陪幾滴眼淚好了，或是進一步，去替人類作解除哀悲的運動好了，何必膠執着不快之感，而徒戕自己的身體呢！

我們的身需要動，我們的心更需要動，不過這種動，是應該調和的，有節奏的，需要間歇性與相當的休止的。文藝作品正是給我們以心的刺激，給我們以心的波動的原動力，好比風吹縐一池春水一樣。然而風的對於吹縐春水，祇是增進了水的活躍，並沒有妨害水的康健，只須風一過，便依然現出空靈明淨的本色。那麼，心的對於文藝作品，也應該這樣纔是。如果看了描寫悲哀的文字，自己的心便永遠停滯在悲哀的狀態之下，看了描寫灰色生活的文字，自己的心便永遠停

滯在灰色的狀態之下，這不是太沒趣太無意義了嗎？

至於有些人因爲看描寫墮落狀況的作品，而自己也不由自主地趨於墮落，因爲看描寫暴徒奸人的作品，而自己也不由自主地想去模倣，那簡直是更加危險了。過於寫實的文藝，正和一面廣長的鏡子一般，它把社會上的善的惡的，美的，醜的，常態的變態的，各種色相，都如實地描繪出來，讓讀者自己去評判自己去領悟。然而說的人是無罪的，而看的人却竟惹了禍了，這誠然是莫大的不幸。

那麼，我們將怎樣的避免這種不幸呢？不去閱讀這種作品嗎，那也是好的，不過無異於自己蔽聰塞明。禁止文藝作家寫這種文字嗎，然而這也不對，因爲他們不過是一面鏡子，把各種實象攝取攏來報告給人家而已，有許多富於領會能力及改造責任的讀者，正需要這一類作品；而且社會上也正有許多形形色色的實象，比寫實作品所描寫的還要利害，依然是無往而非誘惑，無往而非危險。

照這樣說，這種不幸，不是將終於沒法補救嗎？不，不，決不，不但補救，而且還有一個最根本的方法，這個方法，就是須讀者們先研求人生哲學，確定了正確的人生觀。——這不但文藝愛好者應該這樣，就是社會上的每一個人也都應該這樣，假使個個人都能夠這樣，那麼，社會上的罪惡便可以絕跡了。——既然明白了人生哲學，有了正確的人生觀，那麼「事理」也瞭解了，「意志」也堅定了，還有甚麼是非不能辨別，還有甚麼眩惑能變移他們的心呢！

講到哲學這一類的書，似乎頗多，然而都不過空泛地說些輪廓，要求一本最切實地能夠指示人類生活的途徑的專書，卻還沒有過。我希望在最近的將來會有一部。至於坊間偶有所謂「公民讀本」這一類書，也似乎在向一般人說法，講點做人的道理。但他們是戴着假面具向人說話的，好像在製造一個非人的「擬人」，竟沒有幾句合乎「人」的需要的話，會深深地打到人家的內心中去。這樣不澈底的「訓話」，結果不過增加人家的虛偽而已，是不會使人瞭解人生的眞義的。

現在，我且簡單地沒有系統地來談談我個人的見解，人生的目的與意義到底怎樣呢？那麼請先容我作一個最淺近最乾脆的比喻：當溫暖的十月裏，一粒栗子從土中發芽了，漸漸地長出綠葉來，成爲一棵碩大的栗。雖然經過了雪霜的侵迫，但依舊不絕地發揮它的生命力，不會稍減它的蒼翠。第二年，春天到了，它便長起蓓蕾，從蓓蕾中開出花朵，從花朵中結成果實。果實一經成熟，它的葉子便枯了，它的生命也就此終結了，但是它所留下的種子，又繼續地發芽長葉，開花結實。每年每年總是這樣。它們爲甚麼這樣不憚煩呢？沒有別的，就是它們要這樣生活而已，要這樣創造而已。乾乾脆脆的說，它們的具體雖微，也是異於我們的縮影，不過我們人類的生活較複雜，生命較悠永而已。所以，努力於我們的生活，便是我們的意義；完成我們的生命及生產新的個體，便是我們的目的。這是世界上一切生物的共通律，我們人類也是逃不了這個例的。

說到死，大多數人，總是非常怕懼。其實，生與死，是新陳代謝中的兩個階段，既有生，就有死，無論如何不能逃免的。死，實在是人類的最後的安息，它的狀態，正和最甜美的睡眠一樣，不做悲哀

的夢，也不做快樂的夢，却到了最安靜最超越的境界。所以，它並不是怎樣可怕的，一個人到了年老的時候，眼已花了，耳已聾了，齒已搖落了，脚已痳木了，絲毫沒有生趣，那麼，正是需要這個安息的時期。

至於有些青年人，正當生機暢遂的時候，如果爲了一點失意的事情去尋死，那却是不應該的，因爲這實在是懦怯的行爲，我們應該驅除一切悲哀，戰勝一切困難，開出了美麗而莊嚴的生命之花，纔不辜負自己的使命。

我們應該使理智與情感，是互相調和，而不是互相衝突。理智太偏勝了，或是情感太偏勝了，都會使我們的生活失掉均衡，而感着種種的不安。患難與成功，痛苦與快樂，這正是最調和最有趣的人間味。好比五味之中的需要甜鹹苦辣酸去配置，纔會發生最完美最變化的滋味一樣；也好比有晴，有雨，有溫暖，有寒冷的互相調劑，因而相得益彰的一樣。

現實，一切呈露在我們面前的現實，誠然是滿意的少，不滿意的多，而且還有種種意外的打

擊，但我們無須失望，也用不着驚慌，祇須設法解決當前的問題，與努力改造不良的現實好了。

我們生活在人羣相互的社會上，一方面固須顧到自己，又一方面尤須顧到人家；但如果這樁事情，祇是關於個人的行動，而並不妨害人家的，像身穿西裝而脚著革履，及男女兩人互相戀愛等等，那是儘可以打破一切因襲觀念與傳統法制，用不着受這種無謂的束縛的。

講到戀愛，却有一點須注意：就是有些人因爲失戀了，便急得要自盡，甚至於想用手槍打死對方，或作種種的迫害，這實在是非常謬誤的。愛好比是兩人間互相投贈的禮物，如果兩人中有一人不願再把禮物贈給對方了，那麼另一個人怎能用強迫的手段去要索，而且竟至於加以虐害呢！所以萬一我們遇到了這種事情時，應該以高傲的人格，制止這種卑劣的思想與行爲；即使受不住一時的刺激，也祇須把如火的熱情與如水的感慨，寫幾首詩歌之類，自吟自憐地一唱三嘆之後，便不會有甚麼難堪了。

一個人精神上需要慰藉的時候，更可以寄情於美育——文藝，美術，音樂，戲劇等等。我們如

果用皈依宗教的情趣去吟賞這些，是一定可以得到無上的慰藉的。

總之，我們應該使生活藝術化，使現實理想化，確定一個不背「眞」，「美」，「善」而能體會一切的人生觀。

一個人如其有了正確的理解力與人生觀，便像航海船的有了羅盤針一般了；那時，讓狂風吹吹也好，讓巨浪打打也好，讓星月的光輝照照也好，在明淨如鏡的水中曳一個影子也好，但方向總不會錯誤了。

上面這許多話，似乎近於枝蔓。但我覺得枝蔓一些也好，因爲多少總可以使不甚理解文藝的人增加幾許理解，并且替文藝解除一些被誤會而發生的不幸的罪過。

固然，有許多文藝作品，是頗能牽引閱者的情緒的；但像「苦悶的象徵」這一類文藝論集，却是注重於事理的推論，實在沒有甚麼惹人情緒的描寫。當我看「苦悶的象徵」時，我但覺得它的辭句頗美妙，議論頗精警，祇感到欣賞的愉快，並不會起苦悶的情緒。怎麼我的朋友看了竟會

發生不寧？這一定是我的朋友本來很悲觀，書中有幾句話竟搔着他的痛癢處了。不過這書的作者廚川白村的立論，根本上也頗有可以討論的地方。他把文藝的立脚點，完全放在象徵人生的苦悶的上面，這是我所覺得不以爲然的。凡是生物，都具有一種生機；這種生機，可以說是「生之喜悅」，不過人類的，便更明顯了。從這種生之喜悅中直嚷出來的呼聲，當然也是造成文藝的要素。——像傾吐愉快的抒情詩，就是一個例子。——所以，我以爲文藝是象徵自動與被動的情感的複雜的變化的，並不是僅僅限於苦悶。關於這一層，非本文範圍所及。我打算將來另做一篇文字來討論，現在且不贅述。

德國的最富於熱情的天才作家歌德，據說當他的少年維特之煩惱出版時，對於讀者，確曾引起一種頗大的影響。那時歐洲有許多失戀的靑年們，因爲看了這部書，竟引起自身的不可抗的哀悲，便也學那書中主人公之所爲，而實行自殺。其實這個書中的假託的維特，便是作者歌德自己。歌德又何嘗自殺呢，他不過借此抒寫他心中的悶惱罷了，那些讀他的書而自殺的人，不料

竟會這樣把握不住。這實在並非由於他們感受性的敏銳，祇能歸咎於意志薄弱，人生觀沒有確定而已。

末了，我更援引一個故事，來作這篇文字的結束。故事是這樣的：從前有一個人，看「封神傳」看得發癡了。因爲書中所說的神仙，都能騰雲駕霧，所以他也想騰雲駕霧。有一次，他便張開兩隻手臂，從一個樓窗口跳了出去；他的意思，以爲也可以像神仙一般，駕着祥雲遨遊天空；那知一跳出去之後，竟直挺挺的掉在外面地上了，險些兒送了他的性命。

試問像這種罪過，是不是應該由文藝負責呢？所以責任問題是很明白的：文藝沒有甚麼罪過，如果因此發生了不幸的事實時，那是讀者沒有確定的人生觀之故。

一七，二，一四。